



Niederrheinische

Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Fünfter Jahrgang.

Köln, 1857.
Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg.

Inhalts-Verzeichniss

zum fünften Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

B. I. Analysen, Anzeigen und Beurtheilungen grösserer Werke, wie Opern, Oratorien, Sinfonieen u. s. w. und musicalischer Schriften.

B. II. Beurtheilende Anzeigen.

C. Zur Musikgeschichte, Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

D. Erzählungen, Gedichte.

E. Musikleben der Zeit.

I. Schilderungen von musicalischen Zuständen, Vereinen u. s. w., und ausführliche Berichte über Musikfeste, Concerte, Theater u. s. w.

II. Kürzere Mittheilungen über Tonkünstler, Compositionen, Aufführungen, Concerte, Theater u. s. w.

F. Vermischtes.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 1. **KÖLN, 3. Januar 1857.** **V. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

II.

[Grosse Oper — Mad. Borghi-Mamo — Medori — „Die Rose von Florenz", Oper von de Saint-Georges und Em. Biletta.]

Das kaiserliche Theater der grossen Oper behilft sich mit Wiederholungen, denen es durch neue Besetzungen neuen Reiz zu verleihen sucht, obwohl nicht überall mit Glück. Meyerbeer's Prophet, oder eigentlich Roger, der wieder auf mehrere Jahre angestellt ist, spielt dabei die Hauptrolle. Madame Borghi-Mamo, in den zwei letzten Wintern bei den Italiänern beschäftigt, ist zu den Franzosen übergegangen, um die Fides zu singen. Sie ist Altistin mit ziemlicher Höhe: die Stimme ist stark, doch keineswegs überall wohllautend, ja, die tieferen Brusttöne werden durch die widrige Manier des breiten Herausquetschens geradezu unschön. Leidenschaftlichen Ausdruck vermag sie in ihren Gesang zu legen, aber die Grazien haben nicht an ihrer Wiege gestanden. Uebrigens ist die Direction so sehr auf den Propheten erpicht, dass er sogar doppelt besetzt ist und abwechselnd mit Gueymard als Johann und Demoiselle Wertheimber als Fides gegeben wird. Leider fällt letztere, ein schöner voller Mezzo-Sopran, auch schon nach französischer Art in unnatürliche Uebertreibungen. In der Ausstattung und Scenerie wird die grosse Oper sehr nachlässig: sie steht darin gegen die grösseren Hof-Theater in Deutschland jetzt sehr zurück. Der Krönungs-Zug im Propheten ist ärmlich, und der mittlere Pfeiler, der das Gewölbe des Domes trägt, zeigt einen so klaffenden Riss von oben bis unten, dass man jeden Augenblick den Einsturz fürchten muss. Wie es bei alledem möglich ist, dass der Prophet dennoch wöchentlich zwei- bis dreimal sein Publicum findet, bleibt auch bei Berücksichtigung der oben angeführten Factoren dennoch ein Räthsel. Mir ist diese Oper nie widerlicher erschienen, als jetzt, wo ich ihr pflichtschuldigst einmal wieder ein paar Stunden meines Lebens zum Opfer bringen musste.

Anfangs October trat die weit her berufene und berühmte Medori in den *Vêpres Siciliennes* von Verdi auf. Sie sollte die Cruvelli ersetzen, und diese Erwartung musste zum Nachtheile der Debutantin ausschlagen, da man, da-

durch verleitet, einen falschen Maassstab an ihre Leistung legte. Der ganze Erfolg der Oper Verdi's beruhte auf zwei Dingen, auf dem Glanze der Cruvelli als Helene und auf der Industrie-Ausstellung. Sobald Beide ihr nicht mehr zu Hülfe kamen, blieb das Haus leer. Dass das Fremden-Publicum die Hauptstütze gewesen war, zeigte sich bei der ersten Wieder-Aufnahme der Oper mit der ebenfalls majestätisch-schönen und mit herrlicher Stimme begabten Sängerin Moreau-Sainté, deren meisterhafte Durchführung der Hauptrolle zu bald vergessen wurde, weil sich überhaupt für die Vesper kein Publicum mehr fand. Bei so bewandten Verhältnissen war die Medori freilich in keiner Hinsicht diejenige Künstlerin, welche zu dem Fanatismus hinreissen konnte, Verdi's Musik zu einem Glaubens-Artikel, dessen Unhaltbarkeit man nicht weiter anfocht, zu stempeln. Noch weniger konnte sie den Vergleich mit der Cruvelli aushalten. Sie ist ein reiner, ausschliesslicher Sopran, ihre Mitteltöne sind schwach, von Tiefe ist gar nicht die Rede, während Sophie Cruvelli zwar die Register ihrer Stimme nicht vollkommen künstlerisch zu verbinden wusste, aber jedes derselben doch prachtvoll und in Höhe und Tiefe imponirend war. Eben so wenig Aehnlichkeit ist im Aeussern und im Spiel vorhanden. Es war desshalb von der Direction und von der Sängerin gefehlt, diese Rolle zum Debut zu bestimmen. Aber auch abgesehen von diesen localen Umständen ist mir doch der Enthusiasmus unbegreiflich, welchen die Medori in Wien, wie man allgemein hörte, erregt hat*). Ihre Höhe ist allerdings prachtvoll, aber sie besteht nur aus etwa fünf Tönen, welche sie noch dazu oft zu grellem Schrei missbraucht. (Spasshaft ist die Bemerkung eines hiesigen Blattes über ihre *expression dramatique un peu exagérée parfois, suivant l'habitude étrangère qui se corrige aisément à Paris!!)* Im Uebrigen ist ihr Gesang monoton, nur die kräftigen Phrasen sind glänzend, das Anmuthige und fein Schattirte fehlt ihr ganz und gar. Der Erfolg des Debuts war kein glücklicher, die Sängerin konnte in den nächsten Tagen wegen Erkrankung nicht wieder auftreten, wurde zwar nachher gut empfangen, hat aber doch nicht durchdringen können. Später ist sie auch als „Valentine" in den Hugenotten aufgetreten, aber ebenfalls mit sehr getheiltem Beifalle. Die grelle Schärfe war hier noch auffallender.

*) Nur bei dem grossen Haufen des italiänischen Opern-Publicums und bei einigen Blättern, *chi han certo il lor perchè;* unbefangene Stimmen der Kritik lauteten auch in Wien nichts weniger als enthusiastisch. Die Red.

Am 10. November kam endlich in demselben Hause „Die Rose von Florenz", Oper in zwei Acten, Text von de Saint-Georges, Musik von Em. Biletta, zur Aufführung. Wie dieser Italiäner, den man nicht einmal dem Namen nach kannte, zu der Ehre gekommen ist, nach der so viele weit tüchtigere französische Componisten vergebens geizen, eine Arbeit für die grosse Oper in Auftrag zu erhalten, ist — vollends nach dem Resultate — nicht nur mir, sondern allen hiesigen Musikern ein Räthsel. Herr Biletta lebt in London und soll dort eine ganz hübsche Stellung haben, wie sie dem geschickten Musiker und geschickten Menschen- oder vielmehr Briten-Kenner dort zu erlangen nicht schwer fällt. Aber das befähigt doch noch lange nicht zu einer solchen Auszeichnung in Paris! Die Musik des Herrn Biletta ist vom allergewöhnlichsten italiänischen Schlage in Erfindung und Form, in so fern von Erfindung die Rede sein kann bei einer Musik, die eigentlich nichts als eine lange Reminiscenz ist. Zwar könnte mich der Componist herausfordern, ihm eine bestimmte Melodie, die er irgendwo hergenommen, aufzuweisen, und ich würde vielleicht in Verlegenheit kommen. Dennoch ist das Ganze, wie so manches Musikstück, das jetzt erscheint, nichts Anderes, als unbewusste Erinnerung an eine Masse von Tönen, die man gehört, gespielt, gesungen. Ein heutiger Componist muss vor Allem vergessen, nicht dass er Musiker ist (wie Gluck), sondern dass er Musik gehört hat. Aber das ist nicht leicht; zu einem Trunk aus dem Lethe gehört Muth und Charakterstärke, und nur bei dem frisch aufrauschenden Quell genialer oder wenigstens talentvoller Erfindung lässt sich das ewige Rieseln der Bäche der Erinnerung, der fatalen Gegner des Lethe, überhören. Dass es bei Herrn Biletta auch an dem obligaten Orchesterlärm nicht fehlt, obschon er hier passt wie die Faust auf das Auge, kann ich noch ausserdem versichern.

Trotz alledem muss Herr B. doch ein bedeutender Mann sein, das lehrt die Geschichte seiner Oper. Angenommen wurde sie mit drei Acten: darauf erhielt sie noch einen Act dazu und war zur Aufführung fertig. Doch halt! man besann sich anders: ein fünfter Act kam hinzu — und nach achtzehn Monaten unaufhörlicher Flickerei kam sie in zwei Acte beschnitten zur Geburt! Wahrhaftig, Herr de Saint-Georges ist ein gefälliger Dichter — *un homme de coeur,* wie die *France musicale* sagt, „der seine Eigenliebe opfert, um seinen Freunden zu dienen". Und warum sollte er nicht seine Adoptiv-Tochter, die zuerst an der Porte St. Martin als „Victorine, oder über Nacht kommt Rath" sprach, dann mit einigen Zuthaten aus G. Sand's Leone Leoni im

Opernhause als „Das hübsche Mädchen von Gent“ tanzte, jetzt als „Rose von Florenz“ singen lassen, und das alles immer nach der Pfeife seiner Freunde?

Die Zurechtmachung des Stoffes für die Oper ist übrigens die schlechteste von allen. Die Spitze besteht nämlich darin, dass ein junges Mädchen vom Bürgerstande, die mit einem braven Jungen verlobt ist, durch die Lockungen eines Reicheren einen Augenblick schwankt, aber, durch einen Traum — welcher gespielt wird und in welchem sie selbst mitspielt! — gewarnt, der Tugend und dem ersten Gelöbniss treu bleibt. Während nun Victorine dem Verführer nichts verspricht und mit dem Gebet an ihre verstorbene Mutter um Rath und Hülfe einschläft, lässt St. Georges die Aminta in der „Rose von Florenz“ sich verloben, am Vorabend der Trauung die treueste und reinste Gesinnung für Tebaldo bekunden, und in derselben Nacht dem Herzog von Palma versprechen, mit ihm durchzugehen! Im zweiten Act ist sie dann — im Traume — Herzogin. Der Gemahl verliert aber im Spiel sein ganzes Vermögen und zuletzt auch das Pfand ihrer Liebe, eine weisse Rose, gegen — Tebaldo. Aminta erwacht und reicht dem legitimen Bräutigam die Hand. —

Gute Nacht! ich will sehen, ob mich vielleicht auch ein Traum belehrt, das alles sei Poesie und Musik!

Der Riedel'sche Verein in Leipzig.

Schon früher erstattete diese Zeitung Bericht über den genannten Verein, so dass ich, auf den Aufsatz im IV. Jahrgange Nr. 28 vom 12. Juli 1856 mich zurückbeziehend, alles, was das Entstehen und die Richtung desselben anbelangt, als unseren Lesern bekannt voraussetzen kann. Herr Riedel ist seitdem auch darauf ausgegangen, dem Vereine ein selbstständiges Orchester zu schaffen, um so die Mittel zur Ausführung grösserer Werke mit Begleitung leichter zur Hand zu haben, und nach und nach auf ein sichereres Zusammenwirken hinarbeiten zu können. Die erste Frucht dieses, hier am Orte nicht leicht zu realisirenden Gedankens war eine Privat-Aufführung des *Stabat mater* von Astorga und eine Wiederholung des früher schon vorgeführten 130. Psalms von Clari. — Beide Werke, mit Streich-Instrumenten und Orgel begleitet, wurden, besonders vom Chor, gut ausgeführt; das neue Orchester that seine Schuldigkeit nach besten Kräften, und vom Ganzen aus betrachtet, war auch die Gesammtwirkung befriedigend; der Verein wird auch unter den wenig günstigen Verhältnissen, mit welchen er bis jetzt gekämpft hat, eine sichere Stellung erreichen und behaupten.

Die Localverhältnisse bedingen bei dieser Aufführung eine Ersetzung der Orgel durch Physharmonica; in diesem Falle ist nichts dagegen zu sagen, im Allgemeinen aber Vieles. Nur die Orgel einzig und allein, welche schon von vorn herein jede in kleinliche Schattirungen eingehenden dynamischen Veränderungen zurückweiset, ist dem ernsten Charakter des Kirchenstils angemessen. Die Physharmonica passt für eine träumerische Sentimentalität, deren wir heutzutage schon zu viel haben, als dass wir ihr auch noch die Thore der Kirche öffnen sollten; wenigstens während der Musik wollen wir sie vor jeder sinnlichen Gefühlsreizung schön verschlossen halten. In der Kirche erweisen sich ohnehin ins Detail eingehende Vortrags-Nuancen als total nichtig; sowohl im Chor als in der Begleitung bleibt eine Zersetzung gross und breit ausgesprochener Stimmungen völlig matt und ohne Wirkung — nur eine der musicalischen Anlage des Werkes ebengemäss in die Breite gehende Anwendung der verschiedenen Grade der Kraftwirkungen ist dem ernsten Stile entsprechend. Die Haupt-Erfordernisse eines guten Kirchengesanges sind, natürlich neben dem richtigen Verständniss des Meisters und seines Stiles, Festigkeit und Reinheit, woraus ein klarer und darum eindringlicher Vortrag von selbst entspringt*).

Das Programm der nächsten Kirchen-Aufführung des Riedel'schen Vereins (20. Sept. 1856) enthielt eine Wiederholung des *Stabat* von Astorga und die Bach'sche Cantate: Bleib' bei uns.

Ehe ich hierauf näher eingehe, sei es gestattet, noch zu erwähnen, dass Herr Riedel allen lateinisch componirten Gesängen eine deutsche Bearbeitung ihrer Texte unterlegt. Es geschieht jederzeit nach sorgfältigster Auswahl; über die Zulässigkeit dieser Verdeutschung im Allgemeinen herrschen aber gewiss entgegengesetzte Meinungen.

Herr Riedel glaubt, jene alten Compositionen unserer Zeit näher zu rücken, ihnen bei seinen Sängern ein richtigeres Verständniss, beim Publicum eine wärmere Aufnahme

*) Bei aller Anerkennung dieses Grundsatzes möchten wir doch vor Uebertreibung desselben in der Anwendung warnen, besonders da die Uebertreibung in allen kirchlichen Dingen jetzt nur allzu sehr an der Tagesordnung ist. Die Sänger in der Sixtina in Rom haben früher und noch jetzt gerade durch den Vortrag die grosse Wirkung mit dem Kirchengesange *a capella* erreicht. Der Ausdruck ist die Seele der Musik: will man diesen nicht als Sinnenreiz, was er keineswegs ist, so thue man lieber die ganze Kirchenmusik in den Bann, weil man alsdann doch keinen Begriff von ihrem Wesen hat.
Die Redaction.

zu sichern, wenn er sie in unserer Muttersprache singen lässt. Dem allgemeinen Publicum gegenüber hat diese Meinung zweifelsohne guten Grund; von einem anderen Gesichtspunkte aus kann ich ihr aber nur mit einiger Modification beistimmen.

Auf den stets hervorgehobenen, den Klang unserer deutschen Sprache übertreffenden Wohllaut der vocal- und diphthongenreichen lateinischen lege ich kaum viel Gewicht. Ein gut geschulter Chor muss Rundung und Weichheit des Klanges sowohl als auch Kraft ohne Beihülfe jener, die Aussprache und Klangbildung erleichternden Mittel zu erlangen suchen.

Eben so wenig ist etwas auf die Prägnanz des Ausdrucks in der lateinischen Sprache zu geben; eine gesunde, kernige, den Gedanken phrasenlos scharf und klar wiedergebende Satzbildung, wie sie das Psalmen- und Bibeldeutsch in tausendfachen Mustern bietet, steht jener, namentlich für die Composition, wenigstens vollkommen gleichberechtigt zur Seite. Ueberdies componiren wir ausserhalb der katholischen Kirche kaum noch, und im Dienste jener fast nur noch zum Ritual gehörende Messentexte lateinisch. Aus der Kirchenmusik selbst ist die Stil-Allgemeinheit der alten ziemlich verschwunden; auch in ihr überwiegt in der heutigen Zeit bei der Auffassung der Stoffe die subjective Innerlichkeit, welche sich nur sehr schwer der für uns fremdartigen traditionellen Allgemeinheit, welche die lateinische Sprache in der katholischen Kirche genommen, anbequemen kann.

Und doch halte ich nicht durchaus und überall eine Uebersetzung der Kirchentexte für zulässig. Viele der alten Gesänge können wir kaum verstehen und würdigen, wenn wir sie einzig und allein einer rein künstlerischen Betrachtung von unserem heutigen Standpunkte aus unterwerfen wollen. So wie wir Gesänge, welche entstanden sind zur Zeit, als die Musik, noch ganz im Dienste der Kirche, nur Mitträger der heiligen Handlungen gewesen, losgelös't denken wollen von eben dem Ritual und katholisch-kirchlichen Leben, von welchem sie eben ein Theil sind, so ist ihre plastische Einheit gestört. Wollten wir Compositionen z. B. der Periode Palestrina völlig in unsere Neuzeit als selbstständige Kunstwerke verpflanzen, so könnten sie kaum gedeihen; sie stehen zu fest an ihrem Orte, wurzeln zu fest in ihrer Zeit und ihrer Religion, und verlangen im Gegentheil, dass wir, wenn wir sie recht geniessen wollen, den Blick zu ihnen, in ihre eigene Entstehungszeit zurücksenden. Die lateinische Sprache ist aber ein vom Ritual der katholischen Kirche unzertrennlicher Theil, und durch die Verdeutschung der Texte wird der ganze abgeschlossene Charakter jener alten Kirchengesänge angetastet, und an ihrem engen Zusammenhange mit der alten Kirche und deren Ritus gerüttelt.

Bei grösseren Werken der späteren Zeit aber, deren Musikstil, uns näher liegend, nicht mehr einzig und allein in einer streng kirchlichen Abgeschlossenheit wurzelt; bei Werken, wie z. B. die vorliegenden von Clari und Astorga, die von der heiligen Handlung ganz abgesondert auch an und für sich als musicalische Kunstwerke berechtigt sind, kann ich in einer Text-Verdeutschung nichts Widerrechtliches erblicken. Die Allgemeinheit der Stoffe und die grössere Biegsamkeit der Kunstformen, welche mitunter schon stark auf das Moderne hindeuten, verlangen die strenge historische Physiognomie und lateinische Sprache nicht mehr.

Die deutsche Uebersetzung, welche Herr Riedel dem *Stabat mater* untergelegt, lässt für den, der nicht principieller Gegner der Sache ist, nichts zu wünschen übrig. In einfacher, fester Sprache gibt sie Sinn und Wortklang des Urtextes nach bester Möglichkeit wieder. Um auf das Musikwerk selbst zu kommen, so ist gewiss kein Text häufiger componirt, als dieser; und doch setzt die bis zur Eintönigkeit traurige Stimmung, welche den ganzen Hymnus erfüllt, bedeutende musicalische Bildkraft voraus, wenn nicht Monotonie die Eindringlichkeit der Composition verhindern soll. In Astorga ist unbestreitbar eine tiefe Innerlichkeit der Boden gewesen, aus welchem eine edle Phantasie die gegenwärtige Schöpfung hat emporwachsen lassen; dessgleichen hat ihn ein schon bedeutend ausgebildetes, richtiges Kunstgefühl die Bedingungen erfüllen lassen, welche einem Kunstwerk allgemeine Geltung verschaffen und erhalten, wenn es auch als etwas Selbstständiges, von Zeit und Ort abgelös't, betrachtet wird. Ob aber eine seinen Ideen stets gleichvermögende Kunstfertigkeit ihm zur Seite gestanden, ist eine vielleicht nicht sogleich umzustossende Frage. Die einfachen, aber stilfesten Solosätze, welche auch der Quantität nach überwiegen, sind die Höhepunkte des Werkes; die Chöre im Allgemeinen (nur den ersten nehme ich theilweise aus) erscheinen besser gedacht, als herausgebildet. So z. B. Nr. 7 *(virgo virginum)*; dessgleichen der Schlusschor, dessen bis fast zur Verzückung gesteigerte Empfindung im Amen mehr durch Effecte, als durch bedeutende musicalische Fassung, auf uns wirkt. Die Solosätze sind, wie gesagt, eigene und stilfest ausgesprochene Gedanken, die Chöre leiden unter dem Mangel einer gleichmässig künstlerischen Tüchtigkeit.

Die letzte Nummer des Programms war, wie erwähnt, Bach's wunderbare Cantate: „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden." Der erste Satz und der Schluss-Choral sind hier schon öfter ausgeführt — der Riedel'sche Verein hatte das Verdienst, das ganze Werk, wie ich glaube, zum ersten Male am hiesigen Orte, wenigstens in neuerer Zeit, gemacht und seine ziemlich schwere Aufgabe im Ganzen gut gelös't zu haben. Der Chor ging gut, bis auf eine Unsicherheit im ersten Satze. Ueber die Begleitung aber ist Manches zu sagen.

Bach verwendet im Gegensatze zu unserer heutigen Instrumentation überaus geringe Mittel, aber es geschieht mit so feinem und tiefem Gefühl und solcher Kunstreinheit, dass dieser grösste Idealist aller Zeiten mit eben jenen einfachen Mitteln das Wundervollste, Unübertroffene bewirkt. Die bei ihm sehr häufige Anwendung von drei Oboen gibt, so auch in dieser Cantate dem ersten Satze eine überaus keusche und ideale Klangfärbung. Die im grossen Raume der Kirche sanft zerfliessenden Oboen-Accorde schweben wie ein göttlicher Lichtglanz über dem Gesange und umweben die menschliche Stimme mit einem poetischen Schleier von überirdischer Reinheit. Die dritte Oboe *(di caccia)*, welche sich am ersten durch unser englisches Horn darstellen lässt, musste, da am Abend der Aufführung keines zu haben war, wie auch schon sonst geschehen, durch *B*-Clarinette ersetzt werden. Der sinnlich-leidenschaftliche Toncharakter der Clarinette verträgt sich aber schlecht mit der klaren Oboe; gute Oboen sind übrigens nicht leicht zu haben — so auch hier, ein Mangel an Reinheit machte sich öfters fühlbar. Die Alt-Arie Nr. 2 mit *Oboe di caccia* musste gleichfalls aus obigem Grunde mit der Viole (wie übrigens Bach es selbst gestattet) begleitet werden, obgleich auch hier, wie ein Versuch in der Probe bestätigte, dem englischen Horn bei weitem der Vorzug zu geben ist. Im Sopran-Choral Nr. 3 mit *Cello piccolo oblig.* wurde, da jenes Instrument nicht mehr existirt, statt dessen ein gewöhnliches Cello angewandt; ich glaube aber bestimmt, dass eine Viole hier besser am Ort gewesen wäre, wenngleich auch die für sie in der Tiefe nicht mehr zu habenden Töne in die höhere Octave gelegt werden müssen, was auch ohne besondere Störung der Figuration ganz gut angeht. Unser Cello bewegt sich dagegen nur unangenehm fistulirend und tonlos in der ihm unbequemen Lage und noch unbequemeren, obenein schnell auszuführenden Figuration.

Bei aller Einfachheit bereitet uns also die Bach'sche Instrumentation manche Schwierigkeiten, da wir die alten Instrumente nicht mehr besitzen; nichts desto weniger scheint mir eine Modernisirung gerade der Bach'schen Instrumentation, aus dem ganzen Stil seiner Musik heraus, undenkbar — man hat sich nur zu bemühen, seiner Vorschrift stets so nahe wie irgend möglich zu kommen.

Im Ganzen zeigten die Leistungen des aus vielen verschiedenen Elementen, Musikern und Dilettanten bestehenden Orchesters des Riedel'schen Vereins, dass die Sache allezeit ihren guten Fortschritt machen wird. Zwischen beiden eben besprochenen Werken standen altdeutsche Gesänge („O Traurigkeit", rhythmischer Choral von Joh. Schop, und ein siebenstimmiger Dialog von Joh. Stob) auf dem Programm. Vom vorhergehenden Programme habe ich noch zwei Choräle: „Da Jesus an dem Kreuze hing", und „O Lamm Gottes unschuldig" von Eccard. Sämmtliche Stücke wurden vom Chore *a capella* ganz vortrefflich, mit Sicherheit und Reinheit ausgeführt. Die altdeutsche Musik liegt uns unendlich näher, als die italiänische gleicher Zeitalter. Besonders bei Eccard, und namentlich wenn er als Melodie-Erfinder auftritt, ist Alles licht, warm und farbenreich. Kein geheimnissvoller Vorhang verbirgt uns, wie bei der italiänischen Musik, einen religiösen Mysticismus, sondern eine freie und natürlich heitere Religiosität, die das Leben selbst zur Offenbarung macht, und eine einfache Innigkeit sprechen uns unmittelbar tief ins Gemüth. Alles ist menschlicher, desshalb auch der Stil frischer und eindringlicher, und es ist eben so leicht erklärlich, wie aus einer solchen kräftigen Saat Eichen wie Bach und Händel emporwachsen konnten, wie dass jener übersinnliche Religions-Mysticismus der Italiäner bei dem später entarteten Volke völlig den ohnehin unsicheren Boden verlieren und in bloss sinnliche Gewohnheits-Empfindelei sich abschweifen musste.

Die Gesammt-Folgerung, welche man nun aus diesen Aufführungen für den Riedel'schen Verein ziehen kann, ist, dass derselbe im Gesange *a capella* bereits eine hohe Stufe erreicht hat. Kann man nun das vom Gesange mit Begleitung, resp. der letzteren allein, nicht allemal sagen, so liegt es eben daran, dass es bis jetzt dem neuen Orchester an Gesangstücken mit dem Chore gefehlt hat. Da der Verein stets in der besten Thätigkeit und im Wachsen begriffen ist, auch bereits eine grosse Anzahl nicht mitwirkender Mitglieder zählt, welche durch Beiträge seine Geldverhältnisse verbessern, so bin ich überzeugt, dass derselbe einer möglichen Vollkommenheit auch in Ausführung grosser Werke nach und nach entgegen gehen wird. Der Dirigent und die Mitglieder scheuen weder Zeit noch Anstrengung, um zur Vervollkommnung ihrer Studien und Leistungen zu gelangen. † † †

Historische Noten zur „Leonore" von Beethoven *).

Von Dr. L. Sonnleithner.

Schon oft ist die Frage besprochen worden, in wie fern es vom Standpunkte der Kunst aus zulässig sei, das Privatleben wirklicher Personen, insbesondere hervorragender Künstler, in den Bereich des Romanes und der Novelle zu ziehen. Da jedoch die Weltgeschichte selbst von den Romanschreibern bereits als gute Beute in Besitz genommen ist, da wir die grössten Helden, Staatsmänner und Künstler täglich über die Bretter der Schaubühne schreiten sehen, so darf man es auch mit den Novellisten nicht zu streng nehmen. So viel kann und muss man aber fordern, dass die Dichtung nicht in geradem Widerspruche mit der Wirklichkeit stehe, dass nicht der Charakter der vorgeführten Personen, die Periode ihrer Leistungen oder die äusseren Verhältnisse derselben geradezu falsch dargestellt und so nicht die Kenntniss und Beurtheilung der Welt muthwillig verwirrt und in Irrthum geführt werden. Diese Betrachtungen drängten sich mir wieder auf, als ich in Nr. 96 der „Blätter für Musik" u. s. w. den Anfang der Novelle: Eine Leonore, von Elise Polko, las, wovon jede Zeile die auffallendsten Unwahrheiten enthält, und die gänzliche Unbekanntschaft der Verfasserin mit Beethoven's Lebensverhältnissen und Kunstleistungen beweis't. Ich sehe ganz davon ab, dass Beethoven gleich Anfangs als ein hochgewachsener Mann eingeführt wird, während er doch eine gedrungene Gestalt, beinahe unter Mittelgrösse, war. Höchst auffallend ist aber die Behauptung, dass er eine Oper „Leonore" im Jahre 1822 beendet habe, dass die Aufführung durch den Abgang einer geeigneten Sängerin für die Hauptpartie verzögert, und dass hierzu Wilhelmine Schröder vorgeschlagen worden sei.

Der wahre Sachverhalt ist nun, dass die Oper: „Fidelio, oder die eheliche Liebe", in der ersten Bearbeitung in drei Acten, schon am 20. November 1805 (zu einer Zeit, da Wien von dem französischen Heere besetzt war) im Theater an der Wien gegeben, nach dreimaliger Aufführung zurückgelegt, und im Jahre 1806 (29. März) unter dem Titel „Leonore", in zwei Acte zusammengezogen, wieder in Scene gesetzt wurde. Am 10. April 1806 fand damals die letzte Aufführung Statt. Die erste Vorstellung des sowohl in der Musik als auch im Texte (durch Friedrich Treitschke) umgearbeiteten „Fidelio" fand im Kärnthnerthor-Theater am 23. Mai 1814 Statt. Bei allen diesen Vorstellungen in den Jahren 1805, 1806 und 1814 wurde die Rolle der Leonore von Frau Anna Milder gesungen, für welche dieselbe componirt war. Ausser ihr war aber auch noch Frau Antonia Campi engagirt, welche in späteren Jahren diese Rolle öfters sang. Es fehlte somit keineswegs an Sängerinnen für diese Partie.

Wilhelmine Schröder ist am 6. October 1805 zu Hamburg geboren, und war gerade einen Monat und 14 Tage alt, als Beethoven's Oper zum ersten Male gegeben wurde. Es ist daher nicht zu verwundern, dass er damals nicht daran dachte, ihr die Hauptpartie anzuvertrauen, welche sie erst am 22. November 1822 zum ersten Male darstellte.

Diese Irrthümer in Thatsachen sind so grell, dass man Anstand nehmen könnte, sie ernsthaft zu besprechen. Sie erscheinen aber für das Publicum, welches derlei Angaben selten näher untersucht, nicht gleichgültig, wenn man den ungeheuren Weg betrachtet, welchen Beethoven in seiner Kunstentwicklung vom Jahre 1805 bis zum Jahre 1822 zurückgelegt hat, in welchem letzteren er bereits mit der Composition seiner neunten Sinfonie und der zweiten Messe (beide zuerst am 7. Mai 1824 aufgeführt) beschäftigt war. Seine Kunstanschauung war damals von jener im Jahre 1805 himmelweit verschieden; und diese beiden Perioden zu vermengen, ist ein Frevel an dem grossen Meister und an der Kunstgeschichte überhaupt.

Da ich schon für „Fidelio" die Feder ergriffen habe, so mag noch eine minder bekannte Notiz über die anderweitigen Bearbeitungen des nämlichen Stoffes hier Platz finden. Im Jahre 1798 wurde zu Paris gegeben: *Léonore, ou l'amour conjugal, opéra en trois actes, paroles de J. N. Bouilly, musique de Gaveaux.* Diese Oper gefiel, und der Text wurde nach einigen Jahren von dem damaligen Hoftheater-Secretär Joseph Sonnleithner für Beethoven ins Deutsche, und von einem Ungenannten für Fernando Paer ins Italiänische übersetzt. Paer's Oper: *Léonora, ossia l'amore conjugale,* wurde zu Dresden im Jahre 1805 (also gleichzeitig mit Beethoven's Fidelio) und später am 8. Fe-

*) Herr Dr. L. Sonnleithner, dem die musicalische Welt vor Kurzem die historischen Berichtigungen über die Musik Beethoven's zu dem Ballet „Prometheus" verdankte (siehe Jahrg. IV. Nr. 47 vom 22. Nov. v. J.), veröffentlicht in den „Wiener Blättern für Musik", indem er der talentvollen Novellistin Elise Polko einen mehr als kühnen Griff in Beethoven's Leben mit liebenswürdigem Zorne vorwirft, obige Notizen über das Historische der Oper Fidelio, welche das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen und desshalb von uns ebenfalls mitgetheilt werden. Es ist sehr dankenswerth, wenn die alten Herren zuweilen ihre Tagebücher über die musicaalische Vergangenheit aufschlagen und ein oder das andere Blatt daraus veröffentlichen, sumal da in jene Vergangenheit heut zu Tage so manches hineingedichtet und hineingefaselt wird, was eher allen anderen Zwecken, als der Wahrheit, dient. Die Red.

bruar 1809 in Wien im Kärnthnerthor-Theater in deutscher Uebersetzung aufgeführt. Paer's Musik missfiel auch in Wien (nach Beethoven) nicht, denn sie wurde noch 1810 einige Male gegeben. Von da verschwand aber „Leonore" ganz von der Bühne, während „Fidelio" hoffentlich noch lange seinen Platz behaupten wird.

Aus Bielefeld.

December 1856.

Wer die Zerfahrenheit unserer musicalischen Zustände der letzten Jahre, die endlosen Reibereien und Streitigkeiten unter Musikern wie Dilettanten, überhaupt das Chaos, in welches unsere sonst so friedliche Stadt in dieser Beziehung hineingerathen war, nur in etwa gekannt hat, der wird mit Freude die im Herbste endlich von den drei hiesigen musicalischen Haupt-Vereinen: der Liedertafel, dem Gesang- und dem Orchester-Vereine, erfolgte Wahl eines neuen Musik-Directors in der Person des Componisten Herrn Herm. Wichmann aus Berlin begrüsst, der wird mit uns zu der Einstimmigkeit dieser Wahl einen eben so erfreulichen als ernsten Anknüpfungspunkt an eine neue, eine endlich bessere Zukunft erblickt haben. — Gewiss, es bedurfte hier vor Allem eines Mannes, der zunächst mit unerbittlicher Consequenz, dabei aber mit grösster Humanität und Gentilität durchzugreifen, der den Gegensätzen überhaupt zu imponiren verstand, die sich hier nur zu schroff auszubilden Gelegenheit genug gehabt hatten. Und den scheint man in Herrn Wichmann gefunden zu haben! — Sohn des berühmten berliner Bildhauers, und als solcher durch Erziehung, wie Lebensstellung überhaupt schon früh mit Kunst und Künstlern aller Art bekannt und vertraut geworden; vor Allem selbst Künstler mit Leib und Seele; dabei ein durch jahrelange Reisen in Italien und Frankreich auf die beneidenswertheste Weise für sein Fach wie für sein Leben vor- und durchgebildeter äusserst liebenswürdiger Mann: — musste es ihm nicht gelingen, sich hier bald die Achtung aller Parteien und die Liebe derer zu gewinnen, die mit ihm gemeinsam jetzt ihre Kräfte verdoppeln, um Bielefeld auch in seinem öffentlichen musicalischen Leben wieder zu dem zu machen, was es früher war, zu einer Zierde unserer Provinz? Wenn die hier so glücklich angehäuften Kräfte sich jetzt nicht mehr ausschliesslich auf Privatkreise zurückziehen, so hat auch das Publicum seinen Theil des Verdienstes dabei, und die ausserordentliche Betheiligung desselben an den seither Statt gehabten grösseren Concerten und den Matineen für Kammermusik lässt zu seiner Ehre wenigstens ein Bedürfniss nach öffentlicher guter Musik voraussetzen, welches wir als einen gewiss bedeutenden Mit-Factor zum Gedeihen des Ganzen hoch zu schätzen haben.

Eine ganz besondere Zierde Bielefelds ist seine jahrelang und unter allen Umständen treu zusammenhaltende, meist aus gereifteren, tüchtigen Männern bestehende und auch in weiteren Kreisen, namentlich durch ihre Leistungen auf den norddeutschen Sängerfesten, bekannt gewordene Liedertafel. In dem bekannten Tenor Herrn Langenbach besitzt sie aber, wie das Concert-Institut überhaupt, einen seltenen Schatz. Ueberhaupt wird Gesang in Bielefeld vorzugsweise cultivirt, und so blüht denn neben den älteren und bewährten sehr tüchtigen Solisten in allen Stimmen eine jüngere Generation heran, der neben jener aufs bereitwilligste auch ihr Theil der Arena eingeräumt wird, und die den Chor zu einem sehr wirksamen vervollständigt.

So haben wir denn u. A. im zweiten Concerte das so überaus schwierige Vocal-Quartett *a capella* aus Rossini's *Stabat mater: „Quando corpus morietur"*, von Dilettanten so fein und rein in den chromatischen Gängen und schwierigen Modulationen, so zart im Ganzen und doch so schwungreich in dem *„paradisi gloria"* gehört, und sind ferner in dem am selbigen Abend gegebenen ersten Theile des Händel'schen Judas Maccabäus durch den Wettkampf der Soli unter einander, wie durch die präcisen und feurigen Chöre so freudig überrascht worden, dass wir gern das dem Orchester, namentlich aber den Blas-Instrumenten darin noch Fehlende und allerdings durch den Director allein nicht zu Ersetzende übersehen haben, wiewohl der Vortrag der Mozart'schen *D-dur*-Sinfonie mit dem Octaven-Sprung-Anfange und die Wasserträger-Ouverture mit ihren schwierigen Einsätzen im ersten Satze gewiss von tüchtigem Streben, von fleissigem Einstudiren zeugten und Anerkennung verdienen. Mit dem Vorhandenen das Möglichste zu leisten, das bleibt hier zunächst die Aufgabe.

Wir bedauern, dem ersten Concerte, durch Abwesenheit verhindert, nicht haben beiwohnen zu können, in welchem die Ouverture zu Oberon und die *G-dur*-Sinfonie von Haydn gemacht wurden. Nichts desto weniger haben wir uns das Vergnügen nicht versagen mögen, mit diesen Zeilen wenigstens den erwachten ersten Frühlingshauch nach so langem eisigem Winter doppelt willkommen zu heissen.

.....s.

Der Musicus aus der Fremde.

Scherzo

aus der Neujahrs-Sinfonie für 1857.

In einem Saal bei reichen Wirthen
Erschien mit jedem neuen Jahr,
Sobald die ersten Geigen schwirrten,
Ein Musenherold wunderbar.

Er war nicht in dem Saal geboren,
Man wusste nicht, woher er kam,
Und schnell war seine Spur verloren,
Noch eh'r oft, als er Abschied nahm.

Behelligend war seine Nähe,
Er machte sich vor Allen breit,
Und seine Würde, seine Höhe
Bestand in Selbstbeschaulichkeit.

Er brachte neue Tongedichte,
Gereift auf einer anderen Flur:
Es waren, leider! herbe Früchte
Unmusicalischer Natur.

Er theilte Jedem eine Gabe,
Dem Fantasie'n, dem Fugen aus,
Von seinem Dirigentenstabe
Berührt, ging Jeder froh nach Haus.

Bewirthet wurden alle Gäste:
Doch naht' ein Journalistenpaar,
Dem reichte er der Gaben beste,
Der goldnen Klänge schönsten, dar *).

*) Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass hier nicht von Personen, sondern nur von Zuständen in Lissabon und Petersburg und mehreren dazwischen liegenden Orten die Rede ist.

Der Einsender.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die vier folgenden Gesellschafts-Concerte werden Statt finden Dinstag den 13. Januar, den 11. Februar, den 3. März, den 17. März d. J. — Am 13. Januar wird dem Vernehmen nach Haydn's Schöpfung zur Aufführung kommen: Fräulein Franzisca Veith vom frankfurter Theater wird die Sopran-Partie singen.

" **Elberfeld.** Am 20. Dec. v. J. fand unser zweites Abonnements-Concert Statt. Nach einer Ouverture (welcher?) von Beethoven trug Fräul. Schreck aus Erfurt eine Alt-Arie von C. Reinthaler: *„O madre di virtute"*, Text von Dante Alighieri, vor; Herr L. Brassin aus Leipzig spielte das *D-moll*-Concert von Mendelssohn für Pianoforte und Orchester und ein paar glänzende Salonstücke; Fräul. Schreck trug zwischen den beiden Clavier-Soli zwei Lieder von F. Schubert vor. Beide Concertisten ärnteten reichen Beifall. Der II. Theil des Concerts begann mit einer Motette von J. S. Bach, worauf Beethoven's *Eroica* folgte.

Mainz. Das erste Abonnements-Concert der Liedertafel, welches am 15. Dec. Statt fand, brachte im I. Theil Ouverture zur Zauberflöte, Fantasie für Piano, Chor und Orchester von Beethoven, Fantasie-Caprice von Vieuxtemps, Finale der Loreley. Frau Stradiot-Mende von Wiesbaden sang die Loreley. Sämmtliche Nummern wurden in gelungener Weise vorgeführt Besonders hervorgehoben zu werden verdient die treffliche Executirung der Vieuxtemps'schen, nur etwas zu lang gedehnten Caprice durch Herrn Baldenecker, Concertmeister in Wiesbaden, und die Ausführung der gewaltigen Loreley-Chöre durch die Gesangeskräfte der Liedertafel und des Damengesang-Vereins. Nicht dasselbe lässt sich von der Executirung der 8. Sinfonie von Beethoven sagen, welche manches zu wünschen übrig liess. Unsere Orchesterkräfte haben sich bisher freilich so selten an derartigen Aufgaben versucht, dass wir hoffen dürfen, die späteren Concerte werden auch in dieser Beziehung ganz befriedigen.

Die Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst, redigirt und herausgegeben von L. A. Zellner (Musicalienhandlung von C. Haslinger in Wien), werden auch in diesem Jahre forterscheinen Abonnementspreis für Deutschland jährlich 5⅓ Thlr. oder 10 Gulden.

„Mozart im Jahre 1778 zu Paris." Ein Auszug aus einem Artikel unter dieser Aufschrift wird uns aus der *Revue française* mitgetheilt. Er enthält über den Tod von Mozart's Mutter folgendes Document aus dem Kirchenbuche der Pfarrei St. Eustache, welches auf Deutsch also lautet:

„Sonnabend den 4. Juli 1778. An besagtem Tage wurde Anna Marie Pertl, 57 Jahre alt, Ehefrau von Leopold Mozart, Capellmeister zu Salzburg in Baiern, welche gestern *Rue de Groschenet* starb, auf dem Kirchhofe in Gegenwart ihres Sohnes Wolffgand Amadé Mozart und des François Heina, Trompeter der Chevauxlegers der königlichen Garde, begraben. Gezeichnet: Mozart. Heina. Trisson."

Die Angabe der Strasse stimmt genau mit Mozart's eigener Bezeichnung: *„Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant, à l'hôtel des quatre fils aimons"* (der vier Heimonskinder), bei O. Jahn, Mozart II., S. 536. — Auch den Namen Heina erwähnt Mozart in seinem Briefe an Bullinger (ebendaselbst S. 536, Z. 2): „Es war Niemand bei ihrem Tode, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Herr Heina, und die Wächterin." — Nach der Angabe ihres Alters in obigem Documente wäre mithin Mozart's Mutter im Jahre 1721 geboren und bei ihrer Verheirathung 1747 sechsundzwanzig Jahre alt gewesen, was mit der Stelle in einem Briefe Leopold Mozart's (Nissen S. 267, Jahn I., S. 24) übereinzustimmen scheint, welche auf eine langjährige Verlobung oder Bekanntschaft hinweist. Wenn Jahn (I. S. 24) im Text den Familiennamen der Mutter Mozart's „Pertlin (oder Bertlin") schreibt, so geht sowohl aus dem Kirchenbuche in Salzburg (bei Jahn selbst), als aus dem in Paris hervor, dass der Name „Pertl" (oder „Bertl") lautete. Die Anhängung der weiblichen Endung „in" nach der alten Sprachsitte könnte bei heutigen Lesern leicht einen Irrthum veranlassen.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. | KÖLN, 10. Januar 1857. | V. Jahrgang.

Heinrich Marschner.

I.

Am 1. Januar 1831 hatte Heinrich Marschner sein Amt als königlicher Hof-Capellmeister in Hannover angetreten. Nach einer sechsundzwanzigjährigen Wirksamkeit wurde der grosse Meister der Töne am 1. Januar 1857 durch eine Abgesandtschaft des Magistrats und Bürger-Vorsteher-Collegiums von Hannover, den Herrn Stadt-Director J. Rasch an der Spitze, zu seinem Jubelfeste beglückwünscht und ihm „als ein Zeichen der Anerkennung der grossen Verdienste, welche derselbe als der Ersten einer unter den deutschen Componisten und Orchester-Dirigenten auf dem Gebiete der Kunst, namentlich auch während seiner langjährigen Thätigkeit in Hannover sich erworben hat", das Ehrenbürgerrecht der königlichen Residenzstadt Hannover verliehen und die betreffende Urkunde überreicht.

Um vier Uhr wurde der Gefeierte zu einem Mittagsmahle abgeholt, welches in der Börsenhalle von einem engeren Kreise seiner Freunde veranstaltet worden war, wobei es an ehrenvollen Hochs und Kränzen und Blumenspenden für den Meister nicht fehlte.

Von Köln überbrachte Professor L. Bischoff im Namen der Freunde und Verehrer Marschner's folgenden Festgruss vom Rheine:

An Heinrich Marschner.

Zum 1. Januar 1857.

Wenn Dir an Deinem Ehrenfeste heut
Den Gruss vom Rhein die Kunstgenossen senden,
Und kunstverwandte Freunde, die Dich lieben:
So wolle freundlich ihre Namenszüge
Betrachten und des alten Kölns gedenken,
Der alten Liebe und des alten Weins,
Der Sangeslust auf bunt beflaggten Schiffen,
Und aller Gaben, die der Rhein uns spendet.

Wie gerne kämen wir Dich selbst zu grüssen:
Doch wehrt es uns die strenge Herrin Zeit,
Die Jeden fest an seinen Webstuhl kettet.
Ja, dürften wir ausbreiten nur den Mantel,
Der durch die Luft uns trüge hin und her —!
Doch uns ist jener Zauber nicht verliehen,
Mit dem die Geister Du heraufbeschwörst.

Du ziehst den Mond mit süssen Tönen nieder,
Dass mild sein Licht die Todeswunde heilt[1]:
Du öffnest kühn der Erde tiefe Klüfte[2],
Wo Erz und Gold in mächt'gen Adern glüh'n,
In bunter Pracht die Edelsteine prangen
Und dennoch ihn nicht fesseln, den sein Herz
Hinauf zieht, Ein Mal nur als Mensch zu fühlen,
Ein Mal im Leben nur geliebt zu werden!
So führest Du der Sage düstre Schauer
Unheimlich schön an unserm Ohr vorüber.
Dann lässest Du den Sturm der Leidenschaft
Um die verschmähte Lieb' im Herzen rasen,
Bis eines Schwertes Blitz die Nacht zerreisst
Und im getroffnen Herzen Alles schweigt[3]).

Und wieder lockst Du uns in lichten Wald,
Und da beginnt erst recht Dein Zauberspiel.
Denn wie das „Liebchen" neckisch ruft: „Da bin ich" —,
So ruft aus jedem Busch, von jedem Zweige
Der unsichtbaren Stimmen holder Laut,
Dass wir kaum wissen mehr, wohin uns wenden,
Weil Lieb' und Frühling klingt an allen Enden.

Und wie wir still den sanften Tönen lauschen,
Da hören plötzlich wir die Wipfel rauschen,
Und „wie des Adlers mächtiges Gefieder"
Erhebt sich aus dem Thal zur Höh' empor,
Getragen von den Schwingen Deiner Lieder,
Vereinter Stimmen kräftig voller Chor.

Und wunderbar gestalten heut' die Lieder
Zu Blättern sich und Blüthen allzumal,
Und senken auf Dein Haupt als Kranz sich nieder,
Umleuchtet von des Ruhmes Sonnenstrahl.
Es naht der Genius wieder, Dich zu krönen,
Der lächelnd einst an Deiner Wiege stand,
Der Dich geweiht zum Herolde des Schönen
Im liederreichen deutschen Vaterland.
Am treu'sten bliebst du ihm von seinen Söhnen;
Denn Du hast nicht den deutschen Sinn verbannt.
Du bist zu stolz, dem fremden Glanz zu fröhnen,
Dein deutsches Herz, wir haben's nie verkannt.
Drum hat der Rhein Dir diesen Gruss gesandt:
Es soll das ganze Vaterland Dich krönen!

Diese Zuschrift war von den Herren Capellmeister F. Hiller, Dom-Capellmeister Leibl, den Musik-Directoren F. Weber, Ed. Franck, C. Reinthaler, den Vorständen sämmtlicher musicalischer Institute (der Musicalischen Gesellschaft, der Concert-Gesellschaft, der Rheinischen Musikschule, des Orchesters, des städtischen Gesang-Vereins, der Sing-Akademie, der Philharmonischen Gesellschaft) und einer grossen Anzahl von Kunstfreunden unterschrieben.

[1]) Vampyr.
[2]) Hans Heiling.
[3]) Templer und Jüdin.

Ausserdem hatte der kölner Männergesang-Verein noch folgende, mit den Unterschriften seines Dirigenten F. Weber, des Vorstandes und sämmtlicher Vereins-Mitglieder bedeckte Adresse dem Meister gewidmet:

„Hochgeehrter Meister! Ihre Freunde in Hannover bereiten Ihnen heute ein Fest für die glänzenden Siege, die Sie in den Kämpfen für das Schöne und Edle auf dem Gebiete der Kunst seit 25 Jahren errungen. Der kölner Männergesang-Verein, welcher Sie, hochverehrter Meister, mit Stolz sein Ehren-Mitglied nennt, fühlt sich hoch beglückt, Ihnen so nahe zu stehen, dass er es wagen darf, seine innigste Theilnahme am heutigen Feste durch die herzlichsten Glückwünsche zu bethätigen: einem Feste, welches zunächst einen nationalen Charakter trägt — denn der Deutsche ehrt noch seine grossen Männer —, aber zugleich auch einen universellen; denn das wahre Verdienst findet in der ganzen Welt Anerkennung. Möchten Sie, hochverehrter Herr, in der allgemeinen und freudigen Würdigung Ihrer grossen Verdienste einen Theil des Ihnen gebührenden Lohnes für alles das erblicken, was Ihr ausgezeichnetes Talent Grosses und Erhabenes geschaffen, und möchten Sie an der Seite der liebenswürdigen Gemahlin noch recht lange der deutschen Tonkunst erhalten bleiben, deren Hauptstütze wir in Ihnen verehren! Köln, den 31. December 1856."

Beide Schriftstücke waren kalligraphische Kunstwerke der Herren J. X. Mennig und F. C. Witte zu Köln.

Wir lassen diesem Berichte einige Nachrichten über Marschner's Leben und Werke folgen.

Heinrich Marschner ist am 16. August 1796 zu Zittau in der sächsischen Oberlausitz geboren. Seine musicalische Anlage zeigte sich in seiner ersten Jugend besonders durch eine schöne Sopranstimme und ein vortreffliches Gehör. Beides bildete er im Singchor des Gymnasiums unter dem Präfecten Friedr. Schneider aus. Der tüchtige Componist August Bergt, Organist in Bautzen, veranlasste die Eltern Heinrich's, ihn nach Bautzen auf das Gymnasium zu schicken; sie hegten die Hoffnung, dass Bergt seine theoretischen Musik-Studien leiten werde. Diese Hoffnung erfüllte sich zwar nicht, allein Marschner legte doch dort den Grund zu seiner wissenschaftlichen Bildung, kehrte, nachdem er die Tertia durchgemacht, wieder nach Zittau zurück, besuchte fleissig die Schule und componirte frisch darauf los, weil er musste, weil der angeborene Drang zum musicalischen Schaffen mächtiger in ihm war, als das Bewusstsein mangelhafter Vorkenntnisse. So schrieb er schon

damals eine Menge Lieder und Motetten, auch Rondo's und Sonaten für das Clavier, auf welchem er es schon zu bedeutender Fertigkeit gebracht hatte, ja sogar Stücke für das ganze Orchester, wenn auch nur Tanzmusik.

Eine grössere Arbeit der Art war ein kleines Ballet: „Die stolze Bäuerin", welches von einer Tänzer-Gesellschaft unter der Direction eines Herrn Butenop, der die kleinern Städte bereis'te, aufgeführt wurde. Die Probe desselben wurde für Heinrich verhängnissvoll. Er hatte dem Director die strengste Verschwiegenheit über den Componisten auferlegt, schlich sich aber in die Probe, um zu hören, wie seine Musik klinge. Die Ouverture beginnt, und es geht Alles gut, bis auf einmal das Spiel durch den Hornisten unterbrochen wird, der in wahrer Wuth in die Worte ausbricht: „Was für ein Esel hat das denn gemacht? das kann kein Mensch blasen!" — Marschner wurde bei der ungeheuren Spannung seiner Nerven durch dieses Wort so erschüttert, dass er die Besinnung verlor. Erst am späten Abend erwachte er in seinem Versteck, zitterte fieberhaft, tappte durch den unheimlichen, finsteren Raum zum Ausgange und erreichte mit Mühe das mütterliche Haus. Ein heftiges Nervenfieber brach aus und fesselte ihn sieben Wochen lang ans Bett. Endlich siegte die kräftige Natur und die Jugend; er erwachte zu neuem Leben und Wirken und erstarkte zu einer Gesundheit, die seitdem nicht wieder erschüttert worden ist. Nur Eines hatte er ohne Wiederkehr verloren: die schöne Stimme. Sein Ballet war übrigens aufgeführt worden — der Hornist wurde beruhigt, als man ihm bemerkte, er möge die gefährliche Stelle nur in der höheren Octave blasen —, und die Musik gefiel. Marschner war aber um den ersehnten Genuss, sein Werk zu hören, gekommen; denn bei seiner Genesung war die Tänzer-Gesellschaft längst verschwunden.

Dieses Erlebniss machte den jungen Componisten, freilich auf sehr harte Weise, auf das, was ihm fehlte, aufmerksam. Er begann sich über die Natur und den Umfang der Instrumente theoretisch und praktisch zu unterrichten und bekam nun auch durch die Freundlichkeit eines ausgezeichneten Dilettanten und Beförderers aller musicalischen Bestrebungen in seiner Vaterstadt einige Partituren in die Hände, namentlich von Opern und Messen von Righini. Ein Wanderer durch die Wüste kann nicht freudiger das frische Grün der Oase und die klare Quelle begrüssen, als Marschner diesen unschätzbaren Fund. Nun ging er mit neuem Muthe an das eifrigste Studium dieser Werke, und je mehr Marschner aus diesen Notenblättern sich die ersten Geheimnisse der Kunst enträthselte, desto mehr wuchs die Lust zum eigenen Schaffen, und es erstarkte unmerklich in ihm das Bewusstsein eines inneren Berufes zur Tonkunst.

Trotzdem bezog er noch mit dem Vorsatze, die Rechte zu studiren, die Universität Leipzig im Jahre 1816. Er hörte die Vorlesungen der Professoren Krug, Wieland, Haubold, Plattner und Wendt, aber des Nachts spielte er Clavier und componirte. Das war freilich nicht allen Hausherren recht, und der musicalische Student sah sich häufig zu einem unfreiwilligen Wohnungswechsel genöthigt. Bald aber wurde sein Talent in musicalischen Kreisen geschätzt, er wurde mit Gleich, Lindner, Rochlitz, endlich besonders auch mit Schicht bekannt; sein treffliches Clavierspiel, namentlich auch seine ausnehmende Fertigkeit im Partiturspielen, gewannen allgemeine Anerkennung, und man drang in ihn, sich der Tonkunst zu widmen.

Marschner, so sehr die innere Stimme auch für diesen Entschluss sprach, misstraute doch noch immer seinem Talente mit einer Bescheidenheit, die (vollends bei solchen Natur-Anlagen, wie der Himmel sie ihm verliehen) heutzutage kaum erhört sein dürfte, wo die Genie's wie Pilze aus der Erde wachsen und nicht mehr das Werk den Meister lobt, sondern die guten Freunde. Auch hielt ihn, der ohne Vermögen war, die geringe Aussicht auf die Ergiebigkeit der Künstler-Laufbahn zurück, bis endlich das freundliche Anerbieten Schicht's, ihm Unterricht in der Theorie und Compositions-Lehre zu ertheilen, und die reissenden Fortschritte, welche er darin machte und sich selbst nicht verhehlen konnte, alle Bedenken und Zweifel lös'ten und ihm das volle Vertrauen zu sich selbst gaben. Nun widmete er sich mit jener energischen Thätigkeit und Arbeitslust, die ihm sein ganzes Leben lang zu eigen geblieben ist, dem erwählten Berufe, arbeitete unter Schicht's Leitung die verschiedenen theoretischen Systeme durch, studirte diejenigen Partituren, die er von Haydn's und Mozart's Werken auftreiben konnte, gründlich und schrieb sich die Beethoven'schen Sinfonieen selbst in Partitur. Dabei hatte er die Genugthuung, mehrere von seinen Compositionen gedruckt und von den leipziger Verlegern bezahlt zu sehen, so dass er seinen liebsten Wunsch, seiner Mutter dann und wann mit Geschenken eine Freude zu machen, erfüllen konnte.

Aus dieser Zeit rühren die ersten 20 bis 23 Nummern seiner gedruckten Werke her, Lieder mit Begleitung von Clavier oder von Guitarre, kleinere Clavierstücke, auch schon ein paar Sonaten (Op. 6 und 9) für das Pianoforte u. s. w. Schon damals drängte es ihn, eine Oper zu schreiben, und in Ermangelung eines Textes griff er zu dem Li-

bretto des Titus, das der Partitur von Mozart vorgedruckt war. Er versuchte doch wenigstens seine Kräfte daran, übte sich in Handhabung der dramatischen Formen und gewann Vertrauen zu ähnlichen Arbeiten in der Zukunft. Aus der geheim gehaltenen Partitur brachte er später nur ein Terzett mit verändertem Texte zum Vorschein, das Beifall erhielt und eine unverkennbare Begabung für dramatische Musik bekundete.

Im Jahre 1817 reis'te er nach Karlsbad, goldene Berge von dem Ertrage eines Concertes träumend, das er dort zu geben hoffte. Wer weiss aber, wie es damit gegangen sein würde, wenn nicht gleich in den ersten Tagen seines Aufenthaltes ein günstiges Geschick ihn mit dem ungarischen Grafen Thaddée von Amadée zusammengeführt hätte! Der Graf, selbst ein ausgezeichneter Clavierspieler und tüchtiger Musiker, der sich auch im Componiren versuchte, gewann Marschner lieb, und die beiden jungen Männer schlossen einen Freundschaftsbund, der um so dauernder war, als die gleiche Begeisterung für die Kunst ihm die Weihe gab. Diese Bekanntschaft ist als ein Wendepunkt in Marschner's Leben anzusehen. Dass er durch die Empfehlung und Theilnahme des Grafen in Karlsbad nun wirklich ein gutes Concert machte, war das Wenigste; der Graf lud ihn ein, im Herbste zu ihm nach Wien zu kommen, Marschner folgte der Einladung, blieb bis 1821 in der Nähe seines vornehmen Freundes und Gönners, theils in Wien, theils in Ungarn, und fand durch die Liberalität des Grafen die sorgenfreie Musse, der Kunst zu leben.

Aus Frankfurt am Main.

Welch ungewöhnlichen Anklang die in Nr. 52 dieses Blattes (Jahrg. 1856) enthaltenen „Bemerkungen eines Engländers über musicalische Zustände in Deutschland" hier gefunden, zeigt auch deren alsbaldiges Uebergehen in die Spalten des Conversations-Blattes. Die von dem englischen Kunstfreunde gegebene Skizze, wenngleich im Wesen nicht neu, aber der Wahrheit getreu, wird sicherlich von allen deutschen Kunstfreunden bewillkommt werden. Vorwiegend Geschwätz über Musik — aber nicht bloss von Jungen, wie der Engländer bemerkt hat, auch von Alten, in Wort und Schrift — das ist die leidige Charakteristik der musicalischen Gegenwart! Hätte der ehrenwerthe Gentleman noch den *Stilus curiae* einer gewissen leipziger Zeitschrift zu übersetzen verstanden, wie wäre erst dann seine Beurtheilung ausgefallen?!

In welch absonderlicher Art wir Frankfurter von der Schwatzhaftigkeit in Sachen der Tonkunst zu leiden haben, ist in diesen Blättern wiederholt signalisirt worden, und verdiente unser Schicksal wohl Theilnahme wahrhafter Kunstfreunde, auch jenes englischen. Möge diese durch Mittheilung eines gar seltsamen Specimen von Schwatzhaftigkeit wach gerufen werden können, das zweifelsohne noch mancherlei Bedenken erwecken dürfte, wenn man hört, dass der Sprecher ein alter Kunstgelehrter und Componist ist, der seit längerer Zeit im hiesigen „Volksfreund für das mittlere Deutschland" die kritische Feder zu führen beliebt. In seinem jüngsten Aufsatze: „Ein Ehrentag des frankfurter Cäcilien-Vereins" — Nr. 148 — der über die Aufführung von Seb. Bach's *H-moll*-Messe handelt, erklärt der Erfinder eines neuen Harmonie-Systems den Contrapunkt in folgendem Gleichnisse:

„Da wohl manche nicht musicalische Leser des Volksfreundes keinen klaren Begriff haben, was Contrapunkt sei, so wollen wir versuchen, es ihnen deutlich zu machen. Denken Sie Sich, es sei Neujahrstag, und das Officier Corps mache dem Herrn Bürgermeister die übliche Visite; da wird nur Einer sprechen, der Vornehmste, und die Anderen zeigen ihre Theilnahme in den freundlichen Gesichtszügen und durch gelegentliche Bücklinge. Das ist ein Solo mit nicht obligatem Accompagnement. — Denken Sie Sich jetzt eine z. B. vom gesetzgebenden Körper bestellte Commission, die über irgend einen Gegenstand ein Gutachten abzugeben hat. Da wird bei der Berathung bald Dieser, bald Jener in mehr oder weniger wohlgesetzter Rede seine Ansicht aussprechen, während die Anderen sich nicht obligat bezeigen. Das ist ein concertirendes Tonstück, wo die Instrumente mit ihrem Solo abwechseln. — Nun denken Sie Sich schliesslich einige eifrige Bürger bei dem Glase Aepfelwein an einem Tisch, die alle bloss Ein Thema, zum Beispiel die Wasserratten-Bahn, verhandeln. Das Interesse, welches sie an der Sache nehmen, macht, dass Alle zugleich sprechen, und der Kuckuck mag aus dem Geschwätze klug werden. Das ist Contrapunkt."

Werden wohl sämmtliche musikliebende Bediente und Kammerzofen aus Frankfurt und Umgegend auf das hoffentlich bald zu erscheinende Harmonie-System subscribiren? Wir erwarten, dass dieses aus schuldiger Dankbarkeit geschehen werde, indem der witz- und phantasiereiche Kritiker doch hauptsächlich für den ästhetischen Geschmack dieser ehrsamen Classe von Dilettanten zu wirken bestrebt ist. Ein beinahe vierzigjähriger Aufenthalt in dieser Stadt hat ihn über den ernsten Sinn noch nicht aufgeklärt, der

allen Schichten ihrer Bewohner eigen, einen Sinn, der naturgemäss jedes Ding in ernster Weise aufzufassen und so zu behandeln gewohnt ist. Was insbesondere unsere Musiker in der Mehrzahl betrifft, so ist auch deren Sinn und Streben dem Ernsten und Gediegenen in Wort und Ton zugewandt, demnach wohl nicht zu besorgen steht, dass selbst Lob, in platter Stilform gespendet, ihnen munden und eben so wenig bei dem gebildeten Publicum förderlich sein könne.

Noch mögen einige charakteristische Züge unseres hochgelehrten Kunstrichters hier Platz finden. Im genannten Blatte Nr. 144 wird von Ausführung der Euryanthen-Ouverture gesprochen und gesagt: „Anstatt dieses allzu bekannten und besonders in der Fugen-Episode etwas plumpen Tonstückes hätten wir lieber etwas Anderes gehört.“ Weiter rückwärts wurden wir von dem scharfsinnigen Contrapunkt-Erklärer belehrt, dass eine imitatorische Stelle im ersten Theile vom *Gloria* der Beethoven'schen *C-dur*-Messe kindisch sei. Kurz: die Rubrik der „Stoppellese“ könnte allein mit ähnlichen Sentenzen des volksfreundlichen Kritikers angefüllt werden.

Diese Vorgänge in der frankfurter Kunstkritik, die sich bekanntlich keiner besonderen Achtung bisher zu erfreuen gehabt, aber in jüngster Zeit factisch bestrebt ist — vornehmlich Conversations-Blatt und Didaskalia —, einen besseren Ruf nach innen und nach aussen zu erwerben, mussten endlich in diesem Organe nach Gebühr gekennzeichnet werden, um der auswärtigen Beurtheilung die rechte Richtung zu geben. Zur Ehre der meisten frankfurter Journale darf versichert werden, dass der von ihnen angeschlagene Ton überhaupt weder plump noch kindisch, am wenigsten trivial zu nennen ist — Eigenschaften, auf welche nur allein die kritischen Expectorationen des „gelehrten Nestors“ Anspruch machen dürfen. Mitleidiges Belächeln ist ihr jedesmaliger Lohn von Seiten des gebildeten Publicums.

Bei Beginn des neuen Jahres hat Ihr Correspondent das Vergnügen, von Verminderung musicalischer Zeitschriften in unserer Stadt berichten zu können, und zwar in einem Locale, wo selbe in ziemlicher Anzahl leicht zugänglich sind. Von französischen Zeitschriften wurden beurlaubt *Gazette Musicale* und *France Musicale*, bis beide im Stande sind, grösseres Interesse bei deutschen Lesern zu erwecken. Von deutschen sind die „Blätter für Musik“ (Wien) von uns geschieden, dieselben, welche in dem vor zwei Jahren ausgesandten Prospectus nichts weniger als „absolute Unparteilichkeit“ versprochen haben; leider aber wollten die hiesigen Leser in dem Inhalte zumeist parteigängerisches Geschwätz und Lobhudeleien, von Unparteilichkeit und Wissenschaftlichkeit jedoch nur wenig Spuren finden. Ferner werden ausbleiben die „Signale“ (Leipzig), die in den letzten Jahren den weimar'schen Kunstgrössen zu willig die Spalten geöffnet und sich fast unter ihren Schutz und Schirm gestellt, die vorzugsweise sich bestrebt, die Triumphe des reisenden Virtuosenthums der Welt zu verkünden. Verwiesen wurde noch das gesinnungstüchtige und nur den wahrhaften Kunst-Interessen dienende Organ — — doch stille, das wollen wir noch *in petto* behalten. — Die Beseitigung der bezeichneten Blätter möge vorläufig darthun, wie man hierorts, müde der mehrjährigen Täuschungen, ernstlich begonnen hat, dem Parteitreiben und meist nur verlegerischen Zwecken dienenden Blättern keinen Platz mehr einzuräumen. Es verbleiben indessen immer noch mehr vorhanden, als die eigentlichen Kunstzwecke bedürfen und die Leser zu bewältigen im Stande sind*). Auch von diesen werden wir früher oder später noch manches scheiden sehen müssen. Beschränkung der musicalischen Organe auf eine bescheidene Anzahl ist eines der ersten Erfordernisse, wenn dem maasslosen Geschwätz über Musik, so eng verschwistert mit Feilheit und Verrath an der Kunst, nachdrücklich gesteuert werden soll. Was soll wohl aus dem heranwachsenden Künstlergeschlechte werden, wenn der gegenwärtige Zustand der Dinge noch lange derselbe bleibt?

A. S.

Aus Dresden.

Bei einer Ende November vorigen Jahres (den 19.) hier veranstalteten grossen geistlichen Musik in der festlich erleuchteten Frauenkirche, zur Förderung des Thurmbaues hiesiger Neustadt, wurde folgendes Programm ausgeführt: 1) Choral „Befiehl du deine Wege“; 2) Hymne von C. G. Reissiger; 3) Religiöser Festgesang von J. G. Müller; 4) Hiob, Oratorium in drei Theilen von J. Otto. Die Ausführung der Chöre geschah durch die Männergesang-Vereine Liedertafel, Orpheus, Germania, Arion und Liederkreis; die Haupt-Partieen hatten die königlichen Hof-Opernsänger Herren Rudolph, Mitter-

*) In dem reichhaltigen Lese-Cabinette des Bürger-Vereins ist die musicalische Literatur schon längst beschränkt worden auf die Berliner und die Niederrheinische Musik-Zeitung, Neue Zeitschrift für Musik und Monatschrift für Theater und Musik.

wurzer und Conradi zu übernehmen die Güte gehabt, und die Instrumental-Begleitung wurde durch das Musikcorps des Herrn Hünerfürst ausgeführt. Wenn ein Bericht über dieses musicalische Unternehmen erst jetzt, also *post festum*, erscheint, so hat das seinen guten Grund. Referent gab sich der Hoffnung hin, es werde eine oder die andere Feder der hiesigen musicalischen Kritik sich herablassen und einen der Sache würdigen Bericht abfassen. Da dies nun bis jetzt nicht geschehen und die ganze Aufführung von derselben vornehm ignorirt wird, so hofft Einsender dieses bei der Bedeutung, welche der Männerchor-Gesang heutigen Tages gewonnen, die freundliche Aufnahme dieser Zeilen in Ihre Zeitung.

Zwei Strophen des Chorals „Befiehl du deine Wege", für Männerchor eingerichtet von J. Otto, eröffneten in würdiger Weise die Aufführung. Diesen folgte der Hymnus „Ein König ist der Herr" für grossen Männerchor ohne Begleitung, componirt von C. G. Reissiger. Der Componist schrieb dieses Opus 174 für das im Jahre 1843 in Dresden Statt gefundene grosse Männergesang-Fest. Die nicht geringen Schwierigkeiten, welche die Composition darbietet, wurden auf gelungene Weise überwunden; der Eindruck war ein mächtiger. Die dritte Nummer des Programms: „Religiöser Festgesang" mit Instrumental-Begleitung von J. G. Müller, Director des hiesigen Männergesang-Vereins Orpheus, war eine einfache, aber nicht minder wirkungsvolle Composition. Die mit musicalischer Gewandtheit geschriebene Instrumentation ist effectvoll. Herr Müller leitete die bisher besprochenen Nummern, welche den ersten Theil bildeten, und hatte sich namentlich dem sorgfaltigsten Einstudiren der Reissiger'schen Composition unterzogen.

Der zweite Theil der geistlichen Musik umfasste eine grössere Composition, das Oratorium „Hiob", gedichtet von J. Mosen, componirt von J. Otto, ausgeführt unter Leitung des Componisten. Es sind bereits 21 Jahre vergangen, seit der talentvolle Componist dieses Oratorium schrieb und in der Frauenkirche zu Dresden zur Aufführung brachte. Derselbe ist seitdem nicht nur im ganzen deutschen Vaterlande als Componist für Männergesang gekannt und geschätzt, auch jenseit des Oceans singt man seine Lieder. Das in Rede stehende Werk war überhaupt eine der ersten grösseren Compositionen für Männerstimmen mit Instrumental-Begleitung. Es wurde dasselbe 1840 in Dresden nochmals aufgeführt und ist seitdem in Chemnitz, Rochlitz, Bitterfeld, Breslau und an mehreren anderen Orten zur Aufführung gekommen. Der gemüthvolle Dichter, damals in Dresden heimisch und nicht ahnend, welch trauriges Loos ihn treffen sollte, war mit Otto sehr befreundet, und daher kam es denn, dass sich Beide so recht verstanden. Der Schwerpunkt des Werkes dürfte wohl in den Chören zu suchen sein, welche in die der „himmlischen Heerschaaren" und in die der „höllischen Geister" zerfallen. Nachdem nach einer charakteristischen Einleitung Hiob in einem längeren, sehr melodiös geschriebenen Satze sich seines irdischen Glückes gefreut, tritt der Chor der Himmlischen in einem in *Des-dur* gehaltenen Gebete ohne Begleitung auf, welches kindliche Demuth und Gottergebenheit athmet. Im Gegensatze zu diesem zeihen die höllischen Geister Hiob der Heuchelei, und Satan selbst bietet Alles auf, um Hiob von seinem Gott abtrünnig zu machen. Raphael tritt auf und verkündet dem Fürsten der Unterwelt, dass Hiob's Hab' und Gut in seine Gewalt gegeben sei. Von da an folgt der Dichter im Wesentlichen den Worten der heiligen Schrift. Dem Componisten wurde dadurch Gelegenheit gegeben, eines der bedeutendsten Werke für den Männergesang zu schaffen, das noch lange nicht so bekannt ist, als es verdient. Die Aufführung war sehr gut. Die Partie des Hiob ist wie für Herrn Mitterwurzer geschaffen, daher auch seine sonore Stimme in den Worten: „Der Herr hat's gegeben" — „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" u. s. w. — in der herrlichen Kirche mächtig wiederhallte. Nicht minder brachte Herr Conradi durch seinen eben so markigen als klangvollen Bass die Partie des Satan zur Geltung. Vorzüglich gelungen war die vom Componisten mit diabolischer Färbung gezeichnete Stelle: „Rollend, grollend, zur Hölle hinab!" Auch Herr Rudolph sang die kleine, jedoch nicht minder dankbare Partie des Raphael mit vielem Verständniss. Zum Gelingen des Ganzen hat Herr Musik-Director Hünerfürst mit seinem verstärkten Chor wesentlich beigetragen. Ueberhaupt freuten sich Mitwirkende wie Zuhörende des vollständigen Gelingens des Unternehmens, und auch der materielle Ertrag war ein reichlicher. Wenn daher unlängst geschrieben stand: „Poetisches Erfassen ist nun einmal nicht Sache der Männergesang-Vereine, die im Gegentheil gewohnt sind, ernsteren Bestrebungen den Rücken zu kehren und dem sich zuzuwenden, was sich in seiner alltäglichen Mittelmässigkeit ohne Gedanken-Anstrengung herunterleiern lässt", so wünschte Referent um so mehr, der musicalische Schriftgelehrte, der dies behauptet, wäre in der Frauenkirche zu Dresden gewesen und hätte die geistliche Musik an jenem Abende gehört; hoffentlich wäre er eines Besseren belehrt worden. Wenn aber wirklich manche Sänger-Vereine den

Vorwurf verdienen mögen, künstlerische Anstrengung zu scheuen und mehr dem Trivialen und Bequemen in der Kunst zu fröhnen, als einer ernsten und edeln Richtung derselben, so verdienen die — hoffentlich nicht seltenen — Beispiele vom Gegentheil desto mehr Erwähnung, zumal da die hiesige Presse theilweise es an Mühe und Tribulationen und Zusendungen an alle möglichen Journale nicht fehlen lässt, um weit geringere musicalische Facta oder Personen ins Licht zu stellen. A. V.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Barmen.** Das dritte Abonnements-Concert, Dinstag, den 30. December v. J., war nicht so zahlreich besucht, wie die früheren, wahrscheinlich, weil es zwischen die Festtage fiel. Wir hörten Beethoven's Fest-Ouverture, Op. 124, und Mozart's *Es-dur*-Sinfonie in recht gelungenen Ausführungen, und von Gesangwerken das *Ave verum* von Mozart, den 125. Psalm von F. Hiller und ein dreistimmiges Schlummerlied (für Frauenstimmen) von C. Reinecke. Die Liedertafel sang den Schlachtgesang von J. Rietz. Fräul. Schreck aus Erfurt sang eine Arie von Händel, eine andere von C. Reinthaler und drei Lieder von C. Reinecke. Ein Glanzpunkt war der Vortrag des Violin-Concertes *(militaire)* von Lipinski durch Herrn Seiss. Wir können uns Glück wünschen, dass dem Vernehmen nach dieser treffliche Künstler den ehrenvollen Antrag der Hof-Concertmeister-Stelle in Kassel nicht annehmen wird.

Essen, 5. Jan. Gestern (Sonntag) fand unter sehr zahlreicher Theilnahme das zweite Concert des hiesigen Gesang-Musik-Vereins Statt. Es wurde dasselbe sehr gehoben durch die Gegenwart und gefällige Mitwirkung des Herrn Musik-Directors Reinecke aus Barmen. Bewundernswerth waren die Vorträge dieses Virtuosen auf dem Clavier, meisterhaft war namentlich die Ausführung des Clavier-Concerts von Weber. Von den Gesang-Vorträgen: „Zigeunerleben", Chor von Schumann, und „Geistliches Abendlied" von Reinecke, heben wir besonders die letztere Composition hervor; sie ist von ausserordentlicher Zartheit und Lieblichkeit, umweht vom Dufte Mendelssohn'scher Tondichtung. Der zweite Theil des Concertes wurde ausgefüllt durch die II. Sinfonie *(D-dur)* von Beethoven. Unter der Leitung des Herrn Reinecke wurde dieselbe mit vieler Accuratesse ausgeführt, was um so mehr Anerkennung verdient, als die Mitspielenden zum Theil Dilettanten aus dem hiesigen Instrumental-Verein waren. S...l.

Hannover. Zwei Abonnements-Concerte fanden im December Statt. Die Eröffnung mit Beethoven's *F-dur*-Sinfonie Nr. 8 gab dem Orchester unter der Direction des Herrn Concertmeisters Joachim Gelegenheit, seine bekannte Meisterschaft aufs Neue zu bewähren. Namentlich wurden die beiden letzten Sätze dieses genialen Tonwerkes mit grosser Vollendung executirt. Herr Kammermusicus Kömpel erwarb sich in dem *A-moll*-Concerte für die Violine von Rode durch seelenvollen Ton, reine Intonation und vollendete Technik in Behandlung seines Instrumentes lebhafte Anerkennung des Publicums. Der zweite Theil des Concertes enthielt: Ouverture, Melodram, Chöre u. s. w. zu Preciosa von C. M. von Weber, mit verbindendem Texte von E. O. Sternau. — Im zweiten Concerte unter derselben Direction musste der erste Satz der *A-dur*-Sinfonie von Mendelssohn nach den ersten acht Tacten wieder von vorn angefangen werden. Es geht das Gerücht, Joachim habe, wie bereits schon einige Mal, seine Entlassung eingereicht.

Berlin. Ueber die neue komische Oper von Dorn, „Ein Tag in Russland", sagt die Berliner Musik-Zeitung: „Es ist, wie uns scheint, der Hauptfehler des Werkes, dass der Componist sein Talent, seine Kunst an einen Gegenstand verwandt hat, der möglicher Weise vorweg gegen sich einnehmen könnte. Doch liegt es nicht ausser der Möglichkeit, dass man durch Kürzungen über diese Bedenken hinwegsehen und daher auch dem Ganzen ein günstigerer Erfolg verschafft werden könnte. Einen sehr günstigen Eindruck machte auf uns eine Ballet-Fuge, mit welcher der dritte Act beginnt. Es ist jedenfalls etwas Neues, eine vollständige Fuge zu einem Tanze zu schreiben. Zur vollständigen Wirkung dieses Stückes ist freilich erforderlich, dass man über ein so vortreffliches Ballet-Personal und über einen so ausgezeichneten Balletmeister, wie Herr Taglioni ist, verfügen kann. Dem sei, wie ihm wolle, die Wirkung dieses Ensemble ist im höchsten Grade anziehend. Einen ansprechenden Charakter haben demnächst die Tänze des dritten Actes. Der erste Act, dem durch Kürzungen in seinen musicalischen Partieen nachgeholfen werden müsste, enthält Einzelheiten die anziehend und musicalisch interessant sind, aber durch den Mangel an Interesse für die Handlung, in der zu wenig vorgeht, abgeschwächt werden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass man für das Werk, wenn ihm die erforderliche Umgestaltung zu Theil wird, eine Theilnahme wird gewinnen können. Dem Componisten aber muss es überlassen bleiben, hier den richtigen Tact zu entfalten."

Hamburg. Die Aufführung des „Freischütz" vor den Festtagen war eine gelungene, in manchen Partieen sogar ausgezeichnete. Fräul. Hartmann entfaltete als Agathe eine so warme, kraftvolle und edle Stimme, dass sich uns die lebhafte Erinnerung an Frau Maximilien aufdrängte. Dazu war ihr musicalischer Vortrag sicher gebildet, von Geist und Empfindung belebt, und wenn auch das Spiel in der Haltung des Körpers und den Armbewegungen noch die Bühnen-Anfängerin verrieth, so brachte es doch einen günstigen Eindruck durch die treuherzige Natürlichkeit seiner ganzen Anlage hervor. Das Auditorium war entzückt von der Leistung und rief Fräul. Hartmann im zweiten Acte mitten in der Scene. Der grosse Erfolg dient der Direction hoffentlich zur Aufforderung, die junge Künstlerin öfter in bedeutenden Aufgaben zu beschäftigen.

Hier werden zwei neue Opern in Scene gehen: „Loreley" von J. Lachner und „Bianca Siffredi" von Dupont.

Die stuttgarter Hof-Opernsängerin Marlow, die aus Anlass einer Fusslähmung der Bühne durch lange Zeit entzogen war, hat in der canstatt'schen electro-magnetischen Heilanstalt so wirksame Hülfe gefunden, dass sie demnächst wieder auftreten wird.

Therese Milanollo hat in Strassburg vier Concerte, das letzte für die Armen, gegeben.

Der ersten Aufführung von Dorn's „Nibelungen", die Anfangs Januar Statt finden dürfte, wird der Componist persönlich anwohnen.

Einem Privatschreiben Liszt's aus Zürich an Franz Erkel in Pesth entnehmen pesther Blätter Folgendes: „Ein langwieriges Unwohlsein hielt mich vierzehn Tage im Bette. — In diesen Tagen überkamen mir Andeutungen der „symphonischen Dichtung", welche die Fortsetzung der „*Hungaria*" bilden soll, und wozu Ihr schönes „Gebet", mir so recht ans Herz gewachsen, die Veranlassung darbot. — Wahrscheinlich bringe ich Ihnen das Kindlein nächsten Sommer ganz fertig mit. — Zuerst muss ich aber an die Ausarbeitung meiner Schiller'schen „Ideale" schreiten. Die vier Einsätze, statt zwei, sind nach Ihrem guten Rathe gemacht. — Bis zu Ostern schicke ich Ihnen die Partitur der Messe, welche in der k. k. Staatsdruckerei typographirt wird. — Es wird Ihnen dieses Werk mit den Erleichterungen, Verbesserungen, Zusätzen und der Schluss-Fuge im *Gloria*, die ich bei meiner Ankunft hier aufgeschrieben habe, ziemlich behagen. — Mit Wagner verlebte ich herrliche Tage. Seine „Nibelungen" (die er zur Hälfte beendet) sind eine gänzlich ungeahnte sublime Welt. In zwei Jahren sollen die vier Opern zur Aufführung bereit sein. Wahrlich, lieber Freund, das müssen Sie hören und sehen. Wie steht es mit Ihrer Hunyadi-Uebersetzung für Weimar? In ungefähr drei Wochen gedenke ich dort zurück zu sein, und wenn Sie nicht zu lange zögern mit der Einsendung der Partitur, kann dieses Werk noch, so wie ich es wünsche, im Laufe dieser Saison einstudirt werden. — Wenn meine „ungarische Oper" einmal entbunden ist, werde ich Herrn Grafen Ràday bitten, eine Art von Pathenstelle zu übernehmen."

Rom. Die vielen Missbräuche, die sich in neuerer Zeit in der römischen Kirchenmusik eingeschlichen und ihr den ernsten, erhebenden Stil, der ihr durch die alten Meister, wie Palestrina, Allegri, Zingarelli etc., eigenthümlich geworden war, genommen hatten, haben das Vicariat bewogen, eine Kundmachung zu erlassen, welche den weltlichen, profanen Charakter neuerer kirchlicher Compositionen rügt und im Wesentlichen folgende Verfügungen enthält: 1) Instrumental-Musiken können in den Kirchen nur nach vorläufig eingeholter Erlaubniss des Cardinal-Vicars executirt werden; 2) Trommeln, Becken und ähnliche allzu lärmende Instrumente dürfen nicht zur Anwendung kommen; 3) Vocal- wie Instrumental-Musiken müssen stets in ernstem Stil gehalten sein und dürfen nicht im Entferntesten an Theater-Melodieen erinnern; 4) Orgelspieler haben insbesondere die Ausführung profaner Musikstücke zu unterlassen etc. — [Dagegen sind an den Weihnachtstagen in Wien aufgeführt worden: in St. Peter Pastoral-Messe von Lindpaintner (*Op. posth.*), am Hof Rotter's Pastoral-Messe, in St. Stephan Mozart's *C-dur*-Messe, in St. Michael J. Haydn's Mariazell-Messe, bei St. Augustin Mozart's Krönungs-Messe in *C-dur* (Nr. 16).]

Robert Bowley, der Schatzmeister der londoner *Sacred Harmonic Society*, veröffentlicht eine Denkschrift an die Mitglieder, Subscribenten und Freunde der Gesellschaft in Angelegenheiten des für das nächste Jahr bestimmten grossen Händel-Musikfestes. Das Comite hat danach ein Arrangement mit den Directoren des Krystall-Palastes getroffen und das Fest für den Sommer des nächsten Jahres festgesetzt. Es werden an ausführenden Künstlern daran Theil nehmen 2300 Personen, dergestalt, dass der Gesangchor aus 2000 zu je 500 für die vier Chorstimmen, das Orchester aus 300 Spielern, nämlich 112 Violinen, 36 Bratschen, Violoncells und Contrabässen und verhältnissmässigen Blas-Instrumenten bestehen soll. Händel wird in diesem Denkschreiben ein Adoptivsohn Englands oder vielmehr England das Adoptiv-Vaterland Händel's (*England was Händel's country by adoption*) genannt, seine Werke sind für England, für Engländer, in englischer Sprache geschrieben, nirgend sind sie so sorgfältig und gründlich studirt worden, wie in England, und nirgend können sie zu einer so vollendeten Ausführung gebracht werden. Händel's Sterbetag fällt auf den 14. August des Jahres 1759. Dafür sind andere des Meisters und Englands würdige Feierlichkeiten beschlossen. Das Musikfest vom nächsten Jahre ist ein Vorfest. Die Schrift verbreitet sich eines Weiteren über alle die Aufführungen, welche die Händel'schen Oratorien in England erfahren haben, insbesondere durch die *Sacred Harmonic Society*, und ist in so fern historisch interessant.

Thalberg hat am 11. December sein dreizehntes und letztes Concert im Théâtre-Niblo zu New-York gegeben und war dabei von den Sängerinnen Angri und Patania unterstützt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. KÖLN, 17. Januar 1857. V. Jahrgang.

Heinrich Marschner.

II.

Sein erstes Zusammentreffen mit Beethoven schilderte Marschner späterhin öfter mit Humor und gerechterer Würdigung als diejenige war, mit welcher er es im Augenblicke selbst auffasste. Der einundzwanzigjährige Jüngling mochte freilich von dem Oberpriester der Tonkunst ein tieferes Eingehen auf die mitgebrachten Manuscripte erwartet haben, und sehnte sich nach Aufschlüssen über die Geheimnisse der Kunst, die er nur hier zu finden hoffte. Allein Beethoven liebte es nicht, viele Worte zu machen. Er nahm den jungen Marschner indess ganz gut auf, sah die Manuscripte flüchtig durch, gab sie mit einem „Hm!", das mehr Zufriedenheit als das Gegentheil ausdrückte, zurück und sagte: „Ich hab' nicht viel Zeit — nicht zu oft kommen — aber wieder was mitbringen." — Mochte nun der Eindruck von Beethoven's Ton oder die plötzliche Enttäuschung zu hoch gespannter Erwartungen in dem jungen Manne eine augenblickliche Bestürzung und darauf folgende Leidenschaftlichkeit erregt haben, kurz, er kam wie verzweifelnd nach Hause, zerriss die Notenhefte, die er mitgenommen, packte seinen Koffer und wollte nach Leipzig und zu dem begonnenen Brod-Studium zurück, da er ja doch kein Talent zur Kunst besitze!

Bei diesen Anstalten und in dieser Stimmung trafen ihn der Graf Amadée und der Professor Klein aus Pressburg. Der Auftritt bei Beethoven wurde ihnen in grosser Aufregung erzählt, machte aber natürlich einen ganz anderen Eindruck auf sie, als auf den jungen Heisssporn; ihre Schilderung Beethoven's und seiner Art und Weise rief in Marschner die Erinnerung an das Wohlwollen und die Innigkeit, die in dem Blicke des Meisters lagen, als er die wenigen Worte sprach, zurück, und als er nun gar erzählte, dass ihm Beethoven zum Abschiede freundlich die Hand gegeben, so wurde es den Freunden um so leichter, ein ganz anderes und wahreres Bild jener Scene in ihm hervorzurufen, als leidenschaftliche Aufregung ihm vorgespiegelt hatte. Spätere Besuche bei Beethoven zeigten, dass sich die Freunde nicht geirrt hatten; er war immer wohlwollend und liess auch hier und da ein ermunterndes Wort fallen. Doch trat Marschner nicht in ein näheres Verhältniss zu ihm.

Auf einem Gute des Grafen in Ungarn schrieb Marschner sein erstes musicalisch-dramatisches Werk: „Der Kyffhäuser Berg", Text von Kotzebue, eine komische Operette in Einem Acte. Sie wurde mit Beifall gegeben. Der Clavier-Auszug erschien erst später als Op. 90 bei Cranz in Hamburg im Jahre 1830.

Dort lernte er auch den Dr. Hornbostel aus Wien kennen, mit dem er eine freundschaftliche Verbindung schloss, deren nächste Frucht die dreiactige Oper „Heinrich IV. und Aubigné" war, wozu jener den Text gedichtet hatte. Diese Oper war das erste bedeutendere Werk Marschner's; es bekundete sein grosses Talent für dramatische Musik, und das günstige Urtheil des von ihm hoch verehrten Meisters C. M. von Weber hob sein Vertrauen zu sich selbst und warf ihn mit Entschiedenheit in die Laufbahn, die ihn zu hohem Ruhme und ehrenvollen Wirkungskreisen führte.

Das Verhältniss Marschner's zu Weber und namentlich des letzteren Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Marschner's ist meistens nicht ganz wahrheitsgetreu dargestellt worden. Zu richtiger Würdigung desselben muss man nicht vergessen, dass Marschner im Jahre 1818 die Partitur von Heinrich IV. an Weber sandte, also zu einer Zeit, wo Weber noch kaum mit der Composition des Freischütz beschäftigt war, der erst 1821 auf die Bühne

kam. Seine *Silvana*, den *Abu Hassan* u. s. w. und auch die drei grossen Clavier-Sonaten hatte er aber bereits geschrieben. Im Jahre 1817 war er als Capellmeister der deutschen Oper nach Dresden gekommen, und dahin sandte ihm Marschner seine Oper. Weber's freundliche Antwort und sein ganzes Benehmen gegen den jüngeren Componisten gereicht seinem Charakter zur grössten Ehre. Wie freudig war Marschner erstaunt, als der Meister nicht nur die Sendung sehr freundlich aufnahm und sich günstig über die Composition aussprach, sondern sogar gleich in dem ersten Briefe verhiess, die Oper auf die dresdener Bühne zu bringen!

Darüber verging indess eine geraume Zeit, während welcher sich Marschner mit der Composition einer zweiten Oper, „Saidar", von Hornbostel beschäftigte. Kaum gedachte er noch des Versprechens von Weber, als ihm in einer Sommernacht (1819) träumt, er sitze im Hoftheater zu Dresden, das er nie gesehen hatte, und harre mit Herzklopfen der Aufführung seiner Oper. Die Ouverture beginnt, er vernimmt jeden Ton derselben, und am Schlusse dringt rauschender Beifall in sein entzücktes Ohr. Der Vorhang geht auf, die Vorstellung nimmt ihren geordneten Lauf, die Musik gefällt, und mehrere Nummern werden durch lauten Applaus ausgezeichnet. Da erwacht er, springt auf von seinem Lager, und halb von Wehmuth, halb von Hoffnung bewegt, schreibt er sich Tag und Stunde und die Nummern der Gesangstücke auf, die am meisten beklatscht worden. Dann geht er mit mehreren jungen Freunden, die ihn in der Frühe abholen, auf eine Landpartie. — Nach zehn Tagen erhält er einen Brief von Weber: sein Heinrich IV. ist in der That an demselben Abende, wo er den Traum gehabt, aufgeführt, die Ouverture beklatscht, das Ganze beifällig aufgenommen und jene Nummern, von denen er es so lebhaft geträumt, wirklich alle ausgezeichnet worden! Zugleich schrieb Weber, er habe die freudige Genugthuung, im Auftrage des Geheimen Rathes Grafen von Vitzthum ihm zehn Ducaten Honorar übersenden zu können.

Die Oper „Saidar" wurde von der deutschen Opern-Gesellschaft in Pressburg gegeben, erregte aber bei zweimaliger Aufführung (1819) keine Theilnahme. Es fehlte der Handlung an allem dramatischen Interesse. Im Druck ist, so viel uns bekannt, aus beiden Opern nichts erschienen.

In Pressburg, wo Marschner eine Zeit lang auch als Musiklehrer wirkte, schrieb er einige kleine und grosse Messen und mehrere Orchesterstücke, Sinfonieen und Ouverturen, die er aber nicht veröffentlicht hat. Eine neue Oper, „Lucrezia", Text von Ekschlager, damals Theater-Secretär in Pressburg, begann er im Jahre 1820, vollendete sie aber erst 1826 und brachte sie in Danzig unter seiner eigenen Leitung mit vielem Beifall auf die Bühne. Sie soll treffliche Chöre und Ensemblestücke enthalten. Ob sie sonst noch irgendwo aufgeführt worden, wissen wir nicht. Gedruckt sind daraus *Ballo dell' Opera Lucrezia* als Op. 51, die Ouverture für Orchester und Pianoforte als Op. 68 (Leipzig, bei Kistner), und ein *Duettino* (als Op. 90?) bei Nagel in Hannover.

Im Jahre 1821 verliess Marschner Ungarn und ging nach Dresden, wohin ihn die Liebe und Verehrung zu C. M. von Weber zog. Weber, damals 35 Jahre alt, nur zehn Jahre älter als Marschner, nahm ihn sehr freundlich auf, und sehr bald bildete sich zwischen beiden hochbegabten Männern jenes schöne Verhältniss, das aus der Verwandtschaft ihrer Seelen, der Gleichheit der Gefühls- und Anschauungsweise erblühte und in dem edelsten Streben für die Kunst um der Kunst willen und in der gleichen Geistesrichtung Beider Nahrung und Dauer fand. Fast jeden Abend, den nicht das Theater in Anspruch nahm, brachte Marschner bei Weber und dessen Gattin zu, wo dann über die musicalische Bewegung der Zeit und über die höchsten Interessen der Kunst die Gedanken ausgetauscht wurden. Aber nicht nur Gedanken und Ansichten, auch das am Tage musicalisch Geschaffene und entweder im Kopfe Fertige oder schon Niedergeschriebene tauschten die Freunde Abends gegen einander am Clavier aus und theilten einander ihr Für oder Dawider mit. Dass dieser vertraute Umgang für Marschner ein in hohem Grade anregender und geistig fördernder sein musste, war natürlich. Allein dass er ein Schüler Weber's in dem eigentlichen und gewöhnlichen Sinne des Wortes gewesen, ist eine zwar viel verbreitete Angabe, die Einer dem Anderen nachschrieb, aber sie streitet durchaus gegen die Wahrheit. Dass seine nächste grosse Oper, der Vampyr, in der romantischen Richtung, in der harmonischen Färbung, in dem Geistigen der Töne überhaupt sich dem Charakter der Weber'schen Musik anschloss, war um so natürlicher, als nicht nur der allgemeine Einfluss der Romantik, welche die Zeit beherrschte, sondern auch der besondere persönliche Umgang mit Weber, als dem Koryphäen derselben in der Tonkunst, unmöglich ohne Einwirkung auf den fünfundzwanzigjährigen jungen Mann bleiben konnten. Wir werden später noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen.

Aber auch Weber wusste die Nähe Marschner's gar wohl zu schätzen, wovon schliesslich die Anstellung Marschner's als königlicher Musik-Director bei der italiäni-

schen und deutschen Oper im Jahre 1823 in Dresden den besten Beweis gab. Schon früher jedoch erhielt Marschner auf Weber's Empfehlung gar manche ehrenvolle Aufträge, namentlich z. B. zu Kleist's Drama „Der Prinz von Homburg" eine Ouverture und Zwischenmusik zu schreiben, mit denen das Schauspiel noch jetzt in Dresden gegeben wird. Die Ouverture ist später bei Breitkopf & Härtel als Op. 57 erschienen.

Friedrich Kind, der mit seinem Texte zum Freischütz unter Weber's musicalischen Schwingen so rasenden Erfolg gehabt hatte, liess darauf ein Volks-Schauspiel, „Schön Ella", folgen, wobei er aber selbst erfahren musste, dass „Sechse treffen, Sieben äffen!" Er verlangte von Marschner die Composition der Gesänge. Obwohl diese nur Nebensache bei dem Schauspiel waren, so konnte Marschner doch den Antrag nicht wohl abweisen und warf einige Melodieen aufs Papier, die er, wie man zu sagen pflegt, aus dem Aermel schüttelte. Es war nicht viel daran; dennoch liessen eine Menge Theater-Directionen, in der Hoffnung auf einen unausbleiblichen Erfolg *à la* Freischütz, Buch und Partitur kommen. Das Ding fiel überall mit Glanz durch, aber Dichter und Componist verdienten Geld dabei, worüber sich Keiner mehr lustig machte, als Marschner selbst (1822). Hofmeister druckte die Musik zu „Schön Ella" als Op. 27.

Theodor Hell hatte sich in derselben Zeit auch mit einem Schauspiel mit Musik, „Ali Baba" genannt, an Marschner gewandt; es wurde nur in Dresden gegeben und missfiel ganz und gar. Die Ouverture (Op. 26) ist auch bei Hofmeister erschienen. Bei der Aufführung sass Marschner zufällig neben einer Dame, die in sehr starken Ausdrücken über die Musik herfuhr. Er stimmte ein und schimpfte wo möglich noch ärger darauf los. Am anderen Morgen macht die neu engagirte Sängerin Schönberger dem neu ernannten Musik-Director ihre Aufwartung und erkennt mit Schrecken in ihm ihren Nachbar von gestern, der über ihre Verlegenheit herzlich lachte.

Der junge Musik-Director hatte anfänglich allerlei Widersacher; es fehlte nicht an Unzufriedenen im Orchester, deren Unmuth und Eifersucht sich Luft machten, wie sie eben konnten. Allein sehr bald legte sich diese Opposition, da Marschner ein treffliches Directions-Talent entwickelte und die Künstler zu behandeln verstand. Die beiden Capellmeister Morlacchi und Weber waren wegen schwacher Gesundheit häufig verhindert, ihre amtlichen Geschäfte zu versehen, und so bekam Marschner mehr als zu viel Gelegenheit, die beste Dirigentenschule, nämlich diejenige am Theaterpulte, durchzumachen. Trotz der mannigfachen Beschäftigungen und Zerstreuungen, welche diese Lage mit sich brachte, gewann er doch noch Zeit, an seiner „Lucretia" zu arbeiten und noch dazu an die Ausführung eines Planes zu gehen, der wohl in unserer Zeit wieder aufgenommen zu werden verdiente.

Er kam nämlich auf den Gedanken, in ähnlicher Weise wie Kotzebue's Almanach für Privatbühnen und Liebhaber-Theater, eine Art von Taschenbuch für komische Operetten mit derselben Bestimmung herauszugeben, und fand zu dem Unternehmen in Hartmann zu Leipzig einen Verleger. Allein seine Einladungen an mehrere Dichter und Componisten von Ruf fanden keinen Anklang. Da entschloss er sich kurz, den ersten Jahrgang selbst zu füllen, vermochte Friedrich Kind, ihm einen Text zu liefern, und so entstand die allerliebste einactige Operette „Der Holzdieb", welche in dem musicalischen Taschenbuche Polyhymnia zu Leipzig 1825 erschien und den grössten Beifall erhielt. Eine neue Auflage (als Op. 78) ist später bei Bote und Bock in Berlin herausgekommen. Leider ist sie, wie fast alle einactigen Opern, gegenwärtig von den Bühnen verschwunden, was sehr zu bedauern ist, nicht bloss für diese Gattung, sondern für die Kunst überhaupt. Denn die Composition kleiner Operetten ist eine treffliche Schule für den dramatischen Componisten, wie denn in Frankreich noch jetzt fast alle Opern-Componisten ihre Laufbahn, eben so wie die meisten ihrer Vorgänger es gethan, damit beginnen. Freilich haben die Franzosen auch Sänger, welche Schauspieler sind, und ohne solche ist mit der Operette natürlich nichts zu machen*).

Das Jahr 1826, in welchem Weber bekanntlich nach London reis'te, vermehrte Marschner's amtliche Geschäfte bedeutend. Zugleich aber führte es ihm eine geliebte Gattin zu. Am 3. Juli vermählte er sich mit der Sängerin Mariane Wohlbrück, einer ausgezeichneten Künstlerin. Sie war jung und schön, an Talent eine echt künstlerische Natur und dabei voll Geist und Gemüth. Sie machte beinahe achtundzwanzig Jahre lang das Glück seines Lebens aus: am 7. Februar 1854 riss der Tod sie wieder von seiner Seite. Sie hatte viel Freude erlebt an eigenen Triumphen und, was für das liebende Weib ein noch weit erhebenderer Genuss ist, an dem Ruhm und den Erfolgen ihres Gatten; aber auch viele schmerzliche Tage: denn sie-

*) „Der Holzdieb" wurde im vorigen Jahre in Barmen von Dilettanten zugleich mit C. Reinecke's „Der vierjährige Posten" recht artig gegeben.

ben von ihren Kindern waren ihr vorangegangen, sie hinterliess dem Gatten nur eine Tochter und einen Sohn.

Der dichterisch begabte Bruder seiner Gattin, Wilhelm Wohlbrück, damals in Magdeburg, war bei der Hochzeit zugegen und verabredete auf Marschner's dringende Bitte mit ihm den Plan zum Texte einer grossen romantischen Oper. Denn Marschner war gerade jetzt in dieser schönsten Periode seines Lebens fast wie von einem fieberhaften Drange zum Componiren bewegt; er fühlte, dass sein eigentliches musicalisches Schaffen erst jetzt in grossartigerem Maassstabe beginne, dass er die Kraft dazu habe und dass die Gestaltung der äusseren Lebens-Verhältnisse, wo sie sich irgend hemmend entgegen stelle, dem Drange des inneren Triebes weichen müsse. Es war der Genius, der wie ein Gefangener an den Gittern seines Kerkers rüttelte und dem die glücklichste Liebe die Kraft gab, sie zu zerbrechen.

Diese innere Ungeduld, diese geistige Aufregung, diese Sehnsucht nach Freiheit war es, was ihn zu der raschen Forderung seiner Entlassung trieb, mehr als die durch Weber's Tod unendlich vermehrten Geschäfte, und mehr als die verweigerte Gewährung einiger persönlichen Wünsche von Seiten der Intendanz des Hoftheaters. Nach mancherlei Schwierigkeiten erhielt er besonders durch die wohlwollende Vermittlung des Ministers von Einsiedel seinen Abschied.

Nun ging das glückliche Künstlerpaar auf Reisen, und eine Reihe von Gastspielen und Concerten in den ersten Städten Deutschlands, in Berlin, Breslau, Danzig (wo Marschner auch seine Oper „Lucretia" aufführte) u. s. w. brachten Ehre und Gewinn und, was eine Hauptsache war, dennoch Musse genug, und zwar eine sorgenfreie, zum Componiren. Der Dichter der neuen Oper konnte den rasch arbeitenden Componisten nicht schnell genug befriedigen, so dass dieser im Frühjahre 1827 selbst nach Magdeburg ging, um durch persönliches Drängen die Vollendung des Buches zu betreiben. Hier in Magdeburg, wo der schöne Friedhof ein Lieblings-Spazirgang Marschner's war, da, wo das Grün des Frühlings auf den Fluren sprosste, unter denen die Todten den langen Winterschlaf schliefen, da fanden die Hauptscenen des „Vampyr" ihre Erfindung und erste Gestaltung.

Von Magdeburg aus setzte das Künstlerpaar seine Reise durch Deutschland fort und besuchte jetzt auch den Süden und Westen des grossen Vaterlandes. Es war in Aachen, wo der Entschluss gefasst wurde, nach Paris zu gehen und die Hauptstadt von Frankreich zum bleibenden Aufenthalte zu wählen. Wer kann wissen, was Marschner geleistet haben würde, wenn die französische grosse Oper ihn angezogen und für sich gewonnen hätte? Keinenfalls, das ist unsere feste Ueberzeugung, würde er der deutschen Kunst und mit ihr der Wahrheit der Empfindung und des Gefühls untreu geworden sein, niemals die Lüge an ihre Stelle gesetzt und um die Gunst der Menge durch Glanz und Prunk oder raffinirten Effect gebuhlt haben. Ein sehr vortheilhaftes Anerbieten von Leipzig aus hinderte die Ausführung des gefassten Planes; Marschner kehrte an der Westgränze Deutschlands wieder um und folgte der Einladung des Hofrathes Küstner, welcher damals das leipziger Stadttheater leitete und zu bedeutender Kunsthöhe emporbrachte.

Im September 1827 trafen Marschner und seine Gattin in Leipzig ein, und zugleich übersandte Wohlbrück das vollständige Buch zum Vampyr. Noch in demselben Jahre vollendete Marschner die Composition, und die baldigste Aufführung der Oper wurde ihm zugesagt. Dennoch war diese vor dem 6. März 1828 nicht möglich zu machen, und nun konnte einer der Lieblingswünsche Marschner's, dass seine Gattin die Malvina singe, wegen interessanter Umstände nicht in Erfüllung gehen. Trotzdem war die Aufführung eine vortreffliche und der Erfolg der Oper ein ungeheurer. Bald darauf wurde sie in Berlin und auf den meisten grösseren Bühnen Deutschlands gegeben und drang noch in demselben Sommer bis nach London, wo sie mit englischem Text und Zuschnitt mehr als sechszig Mal gegeben wurde und dem Componisten den Ruf verschaffte, nach London zu kommen und dort eine Oper zu schreiben. Er nahm die ehrenvolle Einladung an, die ihn in London zum Nachfolger Weber's machte, studirte mit Fleiss Englisch und wollte im Januar 1829 die Reise antreten, als der Brand des Coventgarden-Theaters, der auch durch die Vernichtung der Bibliothek und der Garderobe ein ungeheurer Verlust für die Unternehmer war, die Ausführung des Vorhabens plötzlich und, wenigstens für jetzt, ganz und gar vereitelte.

Pariser Briefe.

III.

(S. Nr. 52 v. v. J. und Nr. 1 v. 3. Januar 1857.)

[Neue Ballets — Komische Oper: Johann von Paris — Stockhausen — Der Sylphe von Clapisson — *Maître Pathelin* von Bazin.]

Mit dieser „Rose von Florenz", die so lange Zeit brauchte, sich zu entfalten, und so wenige Tage, um zu

verblühen, ist der ganze Neuigkeits-Bericht der grossen Oper begonnen und geschlossen. Um jedoch gerecht zu sein, darf ich nicht vergessen, dass sie zwei neue Ballets gebracht hat, gegen Ende des Jahres die sehr irdischen und prosaischen „Elfen“, früher den „Corsar“, der seinen Erfolg indessen auch mehr dem Finale mit dem Schiff auf offenem Meere, als seiner übrigen Poesie verdankt. Man erzählt hier, dass Meyerbeer nach der ersten Aufführung des Corsaren, welcher er beiwohnte, das Haus sehr verdriesslich verlassen habe. Warum? Ein Haupt-Effect der „Africanerin“ (welche übrigens, wie ich authentisch versichern kann, wirklich existirt) soll auf der Erscheinung eines Schiffes und einer darauf spielenden Scene beruhen. Nun denke man sich den Aerger des Meisters, als er diese Berechnung auf eine nie da gewesene Wirkung sich vorweg genommen sah! Als nun vollends am Theater *de la Porte St. Martin* der „Sohn der Nacht“ mit seinem Schiffe, das auf dem wogenden Meere dem Souffleurkasten zu Leibe geht und alle Augenblicke in den Abgrund des Orchesters zu versinken droht, ganz Paris anzog, da verdüsterte sich die Atmosphäre um den neuen Stern immer mehr, und wer weiss, ob er jetzt jemals aufgehen wird, ob nicht die Africanerin selbst Schiffbruch gelitten hat!

Kehren wir zur komischen Oper zurück, so müssen wir mit Bedauern berichten, dass Boieldieu's trefflicher *Jean de Paris*, den man wieder aufgenommen, nicht den erwarteten Erfolg gehabt hat. Mit dieser Oper begann Boieldieu, der früher den „Benjowski“, den „Kalifen“, „*Ma tante Aurore*“ mit Beifall geschrieben hatte, nach seiner Rückkehr aus St. Petersburg im Jahre 1812 die zweite, fruchtbarere und bedeutendere Periode seines tonkünstlerischen Schaffens. Der „Johann“ machte ausserordentliches Glück; allein der Componist fand in Elleviou, der damals einer fabelhaften *Vogue* genoss, einen Darsteller und Sänger des Johann und in Martin einen Seneschall, wie sie seitdem nicht wieder gekommen sind, eben so wenig als George Brown in der Weissen Dame jemals einen zweiten Roger finden dürfte. Nach Elleviou's Rücktritt lebte in der That der Johann von Paris mehr im Volke und bei den Dilettanten, als auf dem Theater. Obschon sich mehrere Tenoristen, besonders Debutanten, in der Hauptrolle versuchten, so konnte es doch die Oper nicht wieder zu der früheren Gunst bringen. Und es ist freilich wahr, es gehören zu den drei Haupt-Partieen, Prinzessin, Johann und Seneschall, ausgezeichnete Sänger und Schauspieler, und Künstler, welche für die Feinheiten der komischen Oper Beides vereinigen, fangen auch hier selten zu werden an. Der Tenor war bei der ersten Vorstellung (Anfang November) heiser, die Prinzessin, Mlle. Boulart, erst seit zwei Jahren aus dem Conservatoire entlassen, zwar nicht übel, allein doch der Rolle noch keineswegs gewachsen, und Stockhausen, der als Seneschall debutirte, hatte es nur seiner trefflichen Schule, die man hier zu Lande denn doch immer zu schätzen weiss, zu danken, dass er nicht ausgelacht wurde. Dieser Sänger weiss seine kleine, weder umfang- noch metallreiche, im Gegentheil etwas dumpfe Stimme mit einer ausserordentlichen Meisterschaft zu behandeln, und je länger man ihn hört, desto mehr wird man durch den kunstgewandten Vortrag gewonnen, und vergisst die Mängel der Stimme so sehr, dass diese, wenigstens bei dem Vortrage von Liedern, sogar einen gewissen sinnlichen Reiz bekommt. Allein bei aller Achtung von Seiten der Kenner machte ihn doch die Ungeschicktheit auf den Brettern bei dem grossen Publicum todt, und ich zweifle, ob er diese überwinden und jemals mehr als ein vortrefflicher Liedersänger werden wird.

Eine wirkliche Neuigkeit war „*Le Sylphe*“, komische Oper in zwei Acten, Text von de St. Georges, Musik von Clapisson (erste Vorstellung 27. November v. J.). Dies ist die Oper, welche den Verfassern, wenn auch nicht verdoppelten Beifall, doch doppeltes Honorar eingebracht hat; denn zuerst wurde sie dem Spielpachter von Baden überlassen und daselbst im Sommer 1856 aufgeführt, und dann erschien sie in Paris auf der Scene. Der Text ist nach einer alten italiänischen Komödie (1743), aus welcher später ein Ballet und noch später von Marmontel eine Erzählung, *Le Mari Sylphe*, gemacht worden ist, bearbeitet. Die Erfindung ist läppisch und die Handlung sehr einförmig, was denn auch auf die Musik, die ebenfalls an Monotonie leidet, nicht ohne Einfluss geblieben ist. Eine geistersüchtige Dame glaubt an Sylphen, was einen See-Capitän nicht abschreckt, ihr die Hand zu bieten. Sie zögert, allein der Gesang ihres unsichtbaren Sylphen bestimmt sie dazu. Dicht vor der Hochzeit gibt sie einem Anderen sogar bis zur Verabredung einer Entführung Gehör, aber der Sylphe hält sie zurück. Am Ende beschwört sie ihn, eine sichtbare Gestalt anzunehmen; er thut's und erscheint in der Gestalt ihres Mannes, der den Sylphen gespielt hat und durch diese Rolle selbst aus einem rohen Seebären ein geschmeidiger Gatte geworden ist!

Eine Ouverture hat die Oper nicht, wohl aber eine mysteriöse Instrumental-Einleitung mit Saitenschwirren, Harfe, Violin- und Clarinett-Solo, dessen Motiv bei der Annäherung des Sylphen immer wiederkehrt. Das Motiv

u. s. w. ist recht hübsch, aber da die Sylphen-Erscheinung eine Lüge ist, so ist die Musik dazu auch nichts weiter, und das stört den Eindruck. Ueberhaupt ist die Oper lange nicht so melodieenreich, als die Fanchonnette; jedoch ist dieselbe Einfachheit und Eleganz in der Behandlung des Orchesters vorhanden, und Einzelnes ist auch in den Gesängen recht hübsch. Die vortreffliche Darstellung der beiden Hauptrollen, nämlich des Ehepaares, durch Madame Van-den-Heuvel, geborene Caroline Duprez, und Herrn Faure, dem die Natur eine der wohlklingendsten Baritonstimmen verliehen hat, sicherte den Erfolg der ersten Vorstellung und zog auch noch späterhin das Publicum an.

Im December (den 12.) brachte das Theater der komischen Oper dann noch eine Neuigkeit, die ganz entschieden durchschlug und seitdem wöchentlich drei bis vier Mal das Haus füllt. Diesen Zauber bewirkt die alte Posse vom *Maitre Pathelin,* welche die Herren de Leuven und F. Langlé in Einen Act auf sehr geschickte Weise zusammengedrängt haben, wozu dann F. Bazin eine allerliebste Musik gemacht hat, die seinen früheren Leistungen im komischen Genre (*Le Trompette du Prince, Madelon* etc.) nicht nachsteht, ja, des Einfachen, echt Komischen noch mehr enthält, als jene. Die Dichter haben einige Personen mehr hinein gebracht, als das alte Lustspiel enthielt, z. B. einen Sohn des Tuchhändlers und eine Tochter und Magd des Advocaten; im Uebrigen sind alle Hauptscenen, wie die Abschwatzung des Tuches, die öffentliche Gerichtssitzung, die Wahnsinns-Scene des Advocaten, sogar das Bä des Schäfers beibehalten. Und wie trefflich wird das Ding gespielt! Couderc, als Advocat, ist vollendet, eben so köstlich Berthelier, der den Schäfer macht; und die Scenirung und Gruppirung bietet Volks-Gemälde und Genrebilder dar, die der niederländischen Malerschule Ehre machen würden, wie z. B. der Junge, der dem ehrsamen Stadtrichter die Schleppe des Amtsrockes trägt und dabei ganz gemüthlich sein Butterbrod mit weissem Käse verspeis't. Kurzum, vom Parterre bis zur obersten Galerie wiederhallt Alles von homerischem Gelächter. Und vor etwa anderthalb Jahren fiel ein ähnlicher Versuch, dieselbe Posse wieder auf die Bühne zu bringen, gänzlich durch!

B. P,

Drei Briefe, zwischen Beethoven und Zelter gewechselt*).

Beethoven an Zelter.

Wien, den 8. Februar 1823.

Mein wackrer Kunstgenosse!

Eine Bitte an sie lässt mich schreiben, da wir einmal so weit entfernt sind, nicht mit einander reden zu können, so kann aber auch leider das schreiben nur selten sein — ich schrieb eine grosse Messe, welche auch als Oratorium könnte (für die Armen) (eine jetzt schon gute [unleserlich, vielleicht hier?] eingeführte Gewohnheit) gegeben werden, wollte aber selbe nicht auf die gewöhnliche Art im Stich herausgeben, sondern an die ersten Höfe nur zukommen machen, das Honorar beträgt 50 Duk. ausser denen Exemplaren, worauf subscribirt ist, wird sonst keins ausgegeben, so dass die Messe nur eigentlich Manuscript ist, aber es muss doch schon eine ziemliche Anzahl seyn, wenn etwas für den Autor herauskommen soll, ich habe allhier der Königl. Preussischen Gesandschaft ein Gesuch übetreicht, dass Sr. Majestät der König von Preussen geruhen möchten ein Exemplar zu nehmen, habe auch an Fürst Radziwill geschrieben, dass selbe sich darum annehmen — Was sie hierbey selbst wirken können, erbitte ich mir von ihnen, ein d. a. Werk könnte auch der singacademie dienen, denn Es dürfte wenig fehlen, dass es nicht beynahe durch die Singstimmen allein ausgeführt werden könnte, je mehr verdoppelter und vervielfältigt selbe aber mit Vereinigung der Instrumente sind, desto geltender dürfte die Wirkung sein — auch als Oratorium, da die Vereine für die Armuth d. g. nöthig haben, dürfte es am Platze sein — schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glantzendsten Lage, nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel, Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beynahe O — mehr gerichtet meinen Blick nach oben — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und anderer willen, so muss er sich unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen — mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie mein lieber Kunstgenosse ihr Freund

Beethoven.

Zelter an Beethoven.

Berlin, den 22. Februar 1823.

Ihren Brief vom 8. d., mein hochverehrter Freund, habe ich am 15. ejusd. erhalten, und wenn ich mit tiefem Leide an Ihrer fortdauernden Kränklichkeit Antheil nehme: so ist meine Bewunderung um so grösser, indem Sie, trotz Ihres Zustandes, die Welt mit einem neuen grossen Werke Ihrer Meisterhand bereichern.

Ihr Unternehmen habe ich in meinem Kreise bekannt gemacht und muss, wie jeder Ihrer Verehrer, selbigem einen ungetheilten Success wünschen.

Damit ist denn aber so viel als nichts geschehen, wenn nicht Personen von guten Mitteln und eben so gutem Willen dazuthun.

Was unsre Singakademie betrifft, so ist Ihnen solche durch eigne Erfahrung bekannt. Sie haben sie bei Ihrem Hiersein schon vor etwa 25 Jahren Ihrer, mir unvergesslichen Gegenwart gewürdigt, und wenn sie jetzt auch nicht mehr leistet, so darf ich doch sagen, dass man nicht zurückgekommen ist. Eine solche Gesellschaft nun (wiewohl eine harmonische), die weit über die Hälfte aus Frauen, Töchtern, Jünglingen und Kindern besteht, von welchen ein bedeutender Theil auch von dem geringen Beitrag befreit ist, zu einem pecuniären Zweck zu vereinigen, ist eine eigne Aufgabe, und wer viel fragen muss, der hat viele Antworten zu hoffen.

*) In der berliner Musik-Zeitung (Verlag von Bock) durch Herrn Dr. Ruitel mitgetheilt.

Dessen ungeachtet denke ich ein Exemplar Ihres edlen Werkes für den bestimmten Preis von 50 Dukaten auf meine eigne Gefahr zu erstehen, wenn Sie, würdiger Freund, Sich folgenden Vorschlag wollen gefallen lassen.

Sie wissen, dass in unsrer Akademie nur Capellstüke (ohne Instrumentalbegleitung) geübt werden. Nun heisst es in Ihrem Briefe, dass Ihre Messe beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. Demnach müsste es Ihnen geringe Mühe machen, das mir bestimmte Exemplar gleich so einzurichten, dass das Stück geradezu für uns brauchbar wäre.

Der Vortheil, welcher für Ihren dauernden Ruhm daraus hervorgehen muss, indem ein solches Stück bei uns Jahr aus, Jahr ein 4 bis 5 mal neu eingeübt wird, wäre es nicht allein; Sie würden Ihr Werk dadurch für alle ähnlichen Gesellschaften, deren es im Preussischen allein eine bedeutende Anzahl gibt, brauchbar machen, indem an kleineren Orten wie Berlin die Instrumentalbesetzung immer dürftig zu sein pflegt. Was uns betrifft, so hätten Sie ausser einem Singechor von 160 klingenden Stimmen, welche wöchentlich zweimal zur Uebung kommen, auf 4 bis 8 gute Solo-Stimmen zu rechnen, und was die Ausführung anbelangt, so werde ich an meinem Theile dabei zu wirken suchen, was ich einem Kunstgenossen, wie Sie, schuldig zu sein mich stets verpflichtet gehalten habe.

Sagen Sie mir hierüber bald ein bejahendes Wort. Das Geld soll Ihnen pünktlich übermacht werden. Mit inniger Verehrung und Liebe Ihr Zelter.

Beethoven an Zelter.

Wien den 25. März 1823.

Euer Wohlgebohren!

Ich ergreife diese Gelegenheit, um ihnen alles gute von mir zu wünschen — die überbringerin hat mich Sie ihnen bestens zu empfehlen, ihr Nahme ist Cornega. Sie hat einen schönen *Messo Soprano* u. ist überhaupt eine kunstvolle Sängerin ist auch in mehreren Opern aufgetreten mit Beyfall.

ich habe noch genau nachgedacht ihrem Vorschlag für ihre Singakademie, sollte dieselbe einmal im Stich erscheinen, so schicke ich ihnen ein Exemplar ohne etwas dafür zu nehmen, gewiss ist, dass sie beinahe bloss *a la capella* aufgeführt werden könnten, das ganze müsste aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden und vielleicht haben sie die Geduld hiezu. — übrigens kommt ohnehin ein Stück gantz *a la capella* bey diesem Werke vor u. möchte grade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen — Dank für ihre Bereitwilligkeit von einem Künstler, wie sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen — ich ehre sie und wünsche mir Gelegenheit zu haben, ihnen dieses thätlich zu beweisen. Mit Hochschätzung Ihr Freund u. Diener

Beethoven.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 13. Januar 1857.

„Joseph Haydn's Schöpfung" — lautete ganz einfach das Programm, und das war genug, um eine solche Menge von Zuhörern herbei zu ziehen, dass der Hauptsaal, die Galerieen, die Nebenzimmer und sogar die äusseren Zugänge zu den offenen Thüren der Galerieen dicht besetzt waren. Wir müssen die Thatsache constatiren, dass wir seit Jahren einen solchen Zudrang zu dem Concertsaale nicht gesehen haben. Das wirkte der Zauber des Namens Haydn und der unvergänglichen Schönheit seiner Musik. So lange es noch dergleichen Zuhörerschaften in Deutschland gibt, die sich zu Haydn's Musik drängen und mit inniger Freude seinen Tönen lauschen, kann der Engländer, der neulich mit Recht über das Musikgeschwätz der Zukünftler eiferte, ruhig sein; der gesunde Geschmack des deutschen Volkes lässt sich in der Tonkunst so leicht nicht irre führen.

Von den Soli war die Sopran-Partie dem Fräul. Francisca Veith, Sängerin am Stadttheater zu Frankfurt am Main, anvertraut; leider aber kam sie von der Reise sehr angegriffen hier an, entschloss sich jedoch kurz vor dem Anfange des Concertes, wenn auch nicht Alles, doch die zwei Arien: „Nun beut die Flur" und „Auf starkem Fittig", und die Eva im dritten Theile zu singen. Sie erregte grossen und verdienten Beifall. Die Stimme hat an Helle und Biegsamkeit und der Vortrag besonders an Ausdruck und künstlerischem Maass gewonnen. Die Heiserkeit war allerdings in den Mitteltönen zu bemerken, jedoch nicht auf störende Weise. Die Höhe der Stimme ist sehr rein und klar, nur möge sich die Sängerin vor zu scharfer Betonung der einzelnen Töne in dieser Region hüten. Die übrigen Nummern in der Partie hatte die Kunstjüngerin Fräul. Catharina Deutz ganz unvorbereitet am Tage der Aufführung übernommen, was mit Dank anzuerkennen ist. Die Lösung der schwierigen Aufgabe macht ihr alle Ehre; namentlich sang sie das letzte Terzett, worin sich die Fülle ihrer schönen Sopranstimme recht entfalten konnte, sehr befriedigend.

In derselben Lage befand sich Herr Schiffer, der bei der plötzlichen Verhinderung des Herrn DuMont-Fier die Partie des Raphael erst am Abende selbst übernahm. Die Durchführung derselben bewährte seine musicalische Bildung und Sicherheit und gewann ihm gerechten Beifall. Den Uriel sang Herr Göbbels, der sich, wie wir hören, der Tonkunst widmen will. Bei seiner angenehmen und ziemlich kräftigen Tenorstimme und seiner bereits vorgeschrittenen allgemeinen musicalischen Ausbildung (er besucht die Rheinische Musikschule hierselbst) berechtigt er zu guten Hoffnungen

Der Chor war sehr zahlreich besetzt, hätte indess hier und da energischer einsetzen können. War er aber einmal im Zuge, so war die Wirkung der vielen frischen, jugendlichen Stimmen gerade bei dieser so klaren und sangbaren Musik wahrhaft erhebend und begeisternd.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bielefeld, 12. Jan. Concert-Programm: 1) Sonate für Violine und Piano von Herm. Wichmann; 2) Arie aus „Romeo und Julie"; 3) Romanze für Violine von Ferd. Laub; 4) drei italiänische Lieder von Herm. Wichmann; 5) Arie aus „Lucrezia Borgia"; 6) Piece für Violine von Seb. Bach (ohne Begleitung); 7) Concert-Piece für Violine von Vieuxtemps; 8) Grosse Arie aus „Semiramis". Fräul. Marianna Parisotti aus Rom wusste durch ihre schöne, geschulte Altstimme die Aufmerksamkeit des Publicums im vollsten Maasse zu fesseln. Sie singt mit Geschmack und Eleganz und empfing dafür laut den Dank der Zuhörer. Die italiänischen Lieder von Herm. Wichmann sind sehr anmuthige Compositionen, die von der Sängerin reizend vorgetra-

gen wurden. Der königliche Concertmeister Ferd. Laub erzielte mit seinen Vorträgen einen Beifallssturm, wie er seit Liszt's Auftreten (13. Nov. 1841) hier noch nicht vorgekommen ist. Alles lauschte dem trefflichen Künstler, der bei Lösung seiner schwierigen Aufgaben seine ganze Meisterschaft entfaltete.

Das Werk von Dr. Karl Ludw. Merkel, Arzt und Privatdocent der Medicin in Leipzig: Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprach-Organs (Anthropophonik) — ist jetzt vollständig erschienen (Leipzig, bei Ambros. Abel). Es ist ein durchaus wissenschaftlich gearbeitetes und auf fleissige und gründliche Beobachtungen und zahlreiche Versuche begründetes Werk. Der erste Theil ist rein anatomisch; im zweiten dürfte das Capitel über die Tonbildung (Physiologie des Stimmorgans) mit den Unter-Abtheilungen Nr. 3, Theorie der menschlichen Stimme, und Nr. 4, Betrachtung des Gesanges im Allgemeinen und über einige Gesang-Manieren und Gesangfehler und irrthümliche Kunst-Ausdrücke, für den Sänger und Gesanglehrer am interessantesten sein.

Leipzig. Am Neujahrstage fand das 11. Abonnements-Concert im Gewandhause Statt. Frau Dr. Clara Schumann trug das *D-moll*-Concert von Mozart und Beethoven's Variationen *Es-dur*, Op. 35, vor. Das Publicum drückte der grossen, hartgeprüften Künstlerin auf die enthusiastischste Weise seine Sympathieen und Hochachtung aus, was der unglücklichen Frau um so wohlthuender gewesen sein muss, als dieselbe erst ganz kürzlich durch ein von Kopenhagen aus über sie verbreitetes und leichtsinnig weiter gedrucktes falsches Gerücht arg gekränkt worden ist. Jenes Gerücht war nämlich geflissentlich auch hierorts ausgesprengt worden und hatte auch wohl hin und wieder Glauben gefunden — erst später erfuhr man, dass die ganze Sache eine infame dänische Mystification gewesen. Im 12. Gewandhaus-Concerte (8. Januar) spielte sie das Concert ihres Gatten und drei Solostücke; in dem Quartett-Verein (am 3. Januar) das Trio in *G-moll*, Op. 110, Nr. III. von Schumann und die Sonate in *Es-dur*, Op. 27, von Beethoven.

Wien. Capellmeister Johann Strauss dirigirte nach achtmonatlicher Abwesenheit am Sonntag den 21. December v. J. im k. k. Volksgarten sein Orchester wieder zum ersten Male persönlich. Strauss wurde von einer Versammlung von nahezu 3000 Personen mit einem minutenlang anhaltenden Applaus und den freundlichsten Acclamationen empfangen. Ueber die neu producirten Compositionen lässt sich nur sagen, dass selbe oftmals stürmisch zur Wiederholung verlangt wurden und das Talent ihres Verfassers neuerdings bewährten. Strauss' Capelle wirkte mit besonderem Eifer.

Die Abonnements-Soireen für Kammermusik im Seuffert'schen Salon, welche sich seit mehreren Jahren eines guten Rufes erfreuen und bisher hauptsächlich auf die Mitwirkung des Herrn Willmers basirt waren, werden auch in dieser Saison Statt finden. Dieselben beginnen den 14. Februar und werden von 14 zu 14 Tagen (jeden zweiten Samstag Abends) fortgesetzt.

Fräul. Louise Mayer hat mit der Valentine in den Hugenotten von ihrer nunmehrigen Stellung als Prima Donna an unserer Oper Besitz ergriffen. Der Empfang war auszeichnend, und es wurden dem Fräulein nach den beiden Duetten Hervorrufungen zu Theil. Herr Ander gab den Raoul in gewohnter Weise vorzüglich; zeitweilige Ausschreitungen auf dem Gebiete der Stimmkraft mögen in Berücksichtigung der Abrundung seiner Gesammtleistung für diesmal auf sich beruhen.

Herr Auerbach, seit mehreren Monaten Mitglied des Hof-Operntheaters, ist, trotz vollkommener Gesundheit, seit dem 25. November v. J. nicht mehr aufgetreten; er hat seit dem 1. Sept. vier Mal gesungen, bezieht aber eine Jahres-Gage von 8000 Fl.!! — Die Aufführung von Dorn's „Nibelungen" verzögert sich noch immer*).

Neues Mittel für Virtuosen, um volle Häuser zu bekommen. Jedermann, der sich einiger Maassen um pädagogische Erfahrungen bekümmert hat, weiss, was die Kinder und besonders die Töchter für einen Einfluss auf die Eltern haben. Auch Thalberg und (hoffentlich hauptsächlich) sein Agent in New-York wussten dies. Am 2. December v. J. luden sie drei Tausend junge Mädchen, aus den 50 bis 60 Schulen und Instituten der Stadt mit Rücksicht auf ihren Sinn und Fleiss für Musik (böse Zungen behaupten, auf das Vermögen der Eltern) gewählt, zu einem Concerte ein, in welchem Thalberg spielte und die Angri sang. Die Vorsteher der Institute und Schulen, die Lehrer, ja, die Mitglieder des Erziehungsrathes sassen auf der Bühne, der Zuschauerraum auf allen Plätzen prangte nur von der Blüthe des jungfräulichen Nachwuchses der gegenwärtigen Generation von New-York. Dabei wurden Reden gehalten über den Fortschritt der Pädagogik in America überhaupt und in Bezug auf die Kunst, und Thalberg selbst sprach aus, „wie glücklich es ihn mache, den schönen Zuhörerinnen eine Freude bereitet zu haben"!!

Bem. In Nr. 1 ist zu berichtigen: S. 5, Sp. 2, Z. 11 Stobäus, statt Stob. Z. 13 hinter „Choräle" einzuschalten: „zu erwähnen". — Z. 10. v. u. „Gesammtstudien", statt „Gesangstücken". — Z. 17 v. u. *del.* „sich".

---

*) Hierauf bezieht sich auch die Notiz in Nr. 2, S. 14, Sp. 2 unten, welcher aus Versehen „Wien" nicht vorgesetzt worden ist.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. | **KÖLN, 24. Januar 1857.** | **V. Jahrgang.**

Heinrich Marschner.

III.

Während der Vorbereitungen zu dem Aufenthalte in London studirte Marschner auch fleissig Englisch. Walter Scott's Roman „Ivanhoe" brachte ihn auf den Gedanken, dass die Haupt-Charaktere und viele Situationen sich trefflich zu musicalischer Darstellung eigneten. Er entwarf selbst eine scenirte Skizze und wandte sich damit wieder an seinen Schwager Wohlbrück. Das Buch erhielt Marschner im März 1829, und im Juli hatte er die Partitur von „Templer und Jüdin" vollendet. In Leipzig trat damals gerade eine neue Theater-Unternehmung ins Leben, und die Verwaltung wünschte die Bühne mit dieser neuen Oper zu eröffnen. Indess Marschner lehnte die Ehre ab, weil er besorgt war, die Aufnahme seines Werkes möchte unter den Parteiungen, die fast immer bei neuen Theater-Zuständen auftauchen, leiden. Auch wollte er wohl zuvor die neuen Kräfte kennen lernen. Im December 1829 fand die erste Aufführung Statt. Der Erfolg war beispiellos; die Oper verbreitete sich eben so rasch, wie der „Vampyr", und hat sich bekanntlich bis jetzt auf dem Repertoire erhalten *).

Im folgenden Jahre (1830) erhielt Marschner zwar verschiedene Anträge zu ehrenvollen amtlichen Stellungen, allein er zog es vor, sich noch nicht zu binden, nahm aber mit Vergnügen die Einladung der Direction des Königsstädter Theaters an, für diese Bühne, welche damals in ihrer besten Blüthe stand, eine Oper heiteren Inhalts zu schreiben. Wohlbrück schlug als Stoff „Des Falkners Braut", nach einer Erzählung von Spindler, vor, was der Theater-Direction und dem Componisten genehm war. Marschner arbeitete im Stillen rasch und mit grossem Genügen an dem neuen Werke, dessen Hauptpartie für den vortrefflichen Sänger und Schauspieler Spitzeder bestimmt war.

*) Vergl. im Tagesblatt „Dresden".

Schon Ende 1830 sandte er die Partitur nach Berlin, und die Aufführung in der Königsstadt wurde bereits vorbereitet, als der Vorstand der königlichen Bühne davon Nachricht erhielt und Einspruch that. Die neue Oper sei im königlichen Schauspielhause auf das Repertoire gesetzt und dürfe vertragsmässig nicht auf der königsstädter Bühne gegeben werden. In der That wurde Marschner von der Intendanz um Einsendung der Partitur unter gleichen Bedingungen ersucht und die Zusage sofortiger Aufführung gegeben. Allein diese wurde Jahre lang verzögert und fand erst im Sommer 1838 Statt. Unter der Zeit hatten Leipzig (1832), Dresden, Hannover, Breslau u. s. w. die Oper gegeben. Sie blieb nicht ohne Beifall, hatte aber weder so grossen, noch so nachhaltigen Erfolg, als die beiden früheren. Wäre sie indess von dem trefflichen Personale der königsstädter komischen Oper, für welches sie geschrieben war, zuerst gegeben worden, so würde wahrscheinlich der Erfolg ein ganz anderer gewesen sein.

In Clavier-Auszügen erschienen der Vampyr als Op. 42, Templer und Jüdin als Op. 61 — beide in Leipzig bei Hofmeister — und Des Falkners Braut, komische Oper in drei Acten, als Op. 66 bei Breitkopf & Härtel.

Um diese Zeit erhielt Marschner von Hannover den wiederholten Antrag der Hof-Capellmeister-Stelle daselbst. Er nahm ihn an und begann am 1. Januar 1831 seine dortige Wirksamkeit. Er trat sein Amt nach eigener Wahl mit der Direction des Don Juan an. Was er als Dirigent der Oper und Capelle geleistet, ist weltbekannt; er hat das Orchester in Hannover auf eine Höhe gebracht, auf welcher es sich den berühmtesten Künstler-Vereinen gleichstellen kann.

Noch in demselben Jahre brachte ihm Dr. Klingemann ein Opernbuch, „Das Schloss am Aetna", welches Marschner nicht gerade zurückwies, allein doch für jetzt bei Seite legte, da ihn ein anderes, das ihm anonym zugesandt war, weit mehr anzog und seine ganze Einbildungskraft erfüllte. Es war dies „Hans Heiling", und der Dichter war Eduard Devrient, damals Sänger bei der königlichen Oper in Berlin. Der Gegenstand, der so recht in Marschner's Neigung für das Romantische und Geisterhafte einschlug, beschäftigte ihn auch unter den überhäuften Arbeiten seiner neuen Stellung immerwährend; jede Stunde, die er dem Amte abstehlen konnte, weihte er der neuen musicalischen Schöpfung; und bei diesem der Zeit nach fragmentarischen Arbeiten ist wahrlich nichts mehr zu bewundern, als der vollkommen einheitlich ausgeprägte Charakter der Musik dieser Oper, der Fluss der Melodieen und die herrlich durchgeführte Individualisirung der Hauptpersonen der Handlung. Marschner hat hier jene Höhe des Genius erreicht, auf welcher Kunst und Phantasie sich so durchdringen, dass man sie in dem Kunstwerke selbst nicht mehr zu trennen vermag. Die Partitur von Hans Heiling stellt ihn in die Reihe der grössten dramatischen Componisten aller Nationen; in ihr ist reine, aus der drängenden Künstlerseele quellende Begeisterung und Erfindung, welche die Farbe der Leidenschaft aus der Tiefe des menschlichen Gefühls schöpft, so dass Melodie, Harmonie und Instrumentirung alles in der Brust wecken und auf und ab wogen lassen, was sie bewegen kann, Freude und Schauer, Liebe und Grauen, Aufschwung und Vernichtung.

Am Schlusse des Jahres 1832 war die Oper vollendet und wurde zum ersten Male im Mai 1833 in Berlin gegeben, wo Ed. Devrient den Heiling sang. Der Erfolg war weder beim Publicum noch bei der Kritik ein so durchschlagender, wie ihn Marschner erwartet hatte, der wohl wusste, dass er diese Musik mit seinem Herzblute geschrieben hatte. Publicum und Kritik schämten sich zwar bald nachher ein wenig; allein sie hatten doch den Componisten einige Tage lang verstimmt und fast wieder etwas irre an sich selbst gemacht, da er zu bescheiden war, um das Publicum für unzurechnungsfähig, die Kritik für blödsinnig und die Zukunft für seine Göttin zu erklären, wie das heutzutage geschieht. Glücklicher Weise ging er zu der ersten Aufführung in Leipzig selbst hinüber, wo ihm der Theater Director Ringelhardt die gemachte Bedingung der Einübung der Oper und der Direction der drei ersten Vorstellungen gern einräumte. Es war hohe Zeit, dass er kam! Er fand Willkürlichkeiten in Verstümmelung der Partitur, vergriffene Tempi und mehr dergleichen Dinge vor, die ihn fast zur Verzweiflung brachten. Eben so einmal später in Wien, wo man z. B. bei dem köstlichen Aufspielen der paar beduselten Dorf-Musicanten eine vollständige Regiments-Musik auf die Bühne gebracht hatte! Auch an Verbreitung missgünstiger Urtheile unter dem Bühnen- und Orchester-Personale hatte es nicht gefehlt. Aber alles das änderte sich und verschwand nach wenigen Proben unter des Meisters eigener Hand und machte bei allen Mitwirkenden einer begeisterten Liebe zur Sache Platz. Und siehe da, am 19. Juli 1833 war das Haus übervoll besetzt, und die Oper wurde mit einem unbeschreiblichen Enthusiasmus aufgenommen. Marschner wurde mit Ehrenbezeigungen überhäuft; es mochte wohl einer der glücklichsten Tage seines Lebens sein, in dieser kunstsinnigen Stadt, welche er vor siebenzehn Jahren als armer Student betrat, jetzt einen solchen Triumph zu feiern. Die Universität ernannte ihn zum Doctor der Musik und ehrte sich selbst durch diese Anerkennung seines Verdienstes um die Kunst.

Wie sich nun Hans Heiling über die Bühnen von ganz Deutschland und überall hin, wo eine deutsche Oper im Auslande vorhanden war, verbreitete, ist allgemein bekannt. Weniger vielleicht, dass diese Oper auch Veranlassung zu einem Rufe Marschner's nach Kopenhagen wurde, wo er und seine Gattin über sechs Wochen unter einer Fülle von Ehrenbezeigungen zubrachten. Es war im März 1836, als er die Einladung erhielt, seinen Heiling dort selbst in Scene zu setzen und zu dirigiren. Er fand bei Hofe und in den musikfreundlichen Kreisen der Stadt die zuvorkommendste Aufnahme. Nicht nur in verschiedenen Hof-Concerten wirkte das Künstlerpaar mit, sondern der König empfing Marschner auch sonst häufig und unterhielt sich, eben so wie der Erbprinz (nachmals Christian VIII.), gern mit dem deutschen Meister, der mit seinem gewohnten Humor und anständiger Freimüthigkeit nicht immer mit den hohen Herrschaften gleicher Meinung war, zumal wenn es sich um die italiänische Opernmusik handelte.

Bei der Aufführung war das Haus zu bedeutend erhöhten Preisen ausverkauft. Der ganze Hof, auch der König, der seit Jahren das Theater nicht besucht hatte, war zugegen. Marschner wurde schon bei seinem Erscheinen vor dem Dirigentenpulte mit einem Beifallssturme und zugeworfenen Kränzen begrüsst — was vor zwanzig Jahren noch eine Seltenheit war. Heutzutage ist bekanntlich ein Künstler, der nicht ein halbes Dutzend Lorberkränze aufzuweisen hat, gar nichts. Die Oper wurde mit ausser-

ordentlichem Beifall aufgenommen, und an Marschner erging die Anfrage, ob er die Stelle eines königlichen Hof-Capellmeisters und General Musik-Directors, die man ihm zu übertragen gedenke, annehmen würde. Marschner, wiewohl in Hannover kurz vor seiner Abreise in seinem künstlerischen Selbstgefühle verletzt, erbat sich dennoch eine Frist zu einer entscheidenden Antwort.

Er hatte nämlich das oben erwähnte Opernbuch von Klingemann: „Das Schloss am Aetna", im Jahre 1835 componirt. Im Anfange des folgenden Jahres begann die Einstudirung; allein plötzlich mussten auf höheren Befehl die Proben aufhören, um — denen zu Bellini's *Straniera* Platz zu machen. Bald darauf reis'te M. nach Kopenhagen. Jetzt, Anfangs Mai 1836, kehrte er mit reichen Ehren und Geschenken vom dänischen Hofe zurück. Am Abende seiner Rückkehr hatten die Mitglieder der Capelle und des Theaters einen glänzenden Fackelzug veranstaltet, dem sich Tausende von den Bürgern Hannovers anschlossen. Dabei wurde in Anreden, Gedichten und Rufen der herzliche Wunsch ausgesprochen, ihn in Hannover zu behalten. Der gemüthvolle Künstler widerstand dem Eindrucke dieses Auftrittes nicht und gab laut sein Wort, dass er Hannover nie verlassen werde. Er hat es bis jetzt gehalten; es dürfte aber vielleicht gut sein, gewisse Kreise in Hannover an jene Zeit zu erinnern.

Das „Schloss am Aetna", romantische Oper in drei Acten, wurde am 5. Juni 1836 zum ersten Male gegeben, und zwar in Hannover selbst, wo die Oper grossen Beifall erhielt. Andere Theater folgten nach, auch im Auslande, z. B. in Kopenhagen und in Amsterdam; indess die weitere Verbreitung und ein nachhaltiger Erfolg scheiterte hauptsächlich an dem Text. — „Hans Heiling" erschien als Op. 81 bei Hofmeister. „Das Schloss am Aetna" als Op. 96 bei Wunder in Leipzig.

Bald darauf fielen dem Meister die „Lebensbilder aus dem Osten" in die Hände. Die Darstellung der orientalischen Zustände regten ihm Geist und Phantasie gewaltig an, und er hätte viel darum gegeben, wenn sich irgend ein dramatisches Bild daraus hätte gestalten lassen. Fürs Erste gab er seiner Neigung Ausdruck durch die schöne Composition der „Bilder des Orients von H. Stieglitz", deren I. und II. Heft, Op. 90, bei Fröhlich in Berlin herauskamen und denen Marschner später noch zwei Hefte folgen liess, die als Op. 141 bei Kistner in Leipzig erschienen. Auch eine Ouverture, „Klänge aus Osten" (Clavier-Auszug, Op. 110, bei Hofmeister in Leipzig), scheint aus dieser Periode herzustammen, so wie die „Israelitischen Gesänge von Byron" (Op. 101, Berlin, bei Trautwein).

Auf den dringenden Wunsch Marschner's arbeitete ihm endlich sein Schwager Wohlbrück ein Buch zu einer komischen Oper von orientalischer Farbe aus, „Der Bäbu" betitelt. Der Componist soll, nach seiner eigenen Aeusserung, nie mit mehr Lust und Eifer gearbeitet haben, als an dieser Oper. Ende des Jahres 1837 war die Partitur fertig*). Die Hauptrolle der „Dilafrose" hatte er für die vortreffliche Sängerin und Schauspielerin Jazedé, nachherige Frau Herbst, geschrieben, die damals am Theater zu Hannover angestellt war. Die Oper hatte einen ausserordentlichen Erfolg, wurde, ganz gegen die Sitte in Hannover, viele Male hinter einander gegeben und machte stets ein volles Haus. Anderswo war dies jedoch nicht der Fall, und Marschner selbst verhehlte sich keineswegs, dass eine Hauptbedingung des Erfolgs eine Künstlerin wie die Jazedé sei. Aus diesem Grunde scheuten es auch viele Theater-Directionen, die Oper auf die Bühne zu bringen. Auch mochten, wie in jener Zeit wenigstens berichtet wurde, die Schwierigkeit, die mitunter etwas derbe Komik der Situationen auf geschickte Weise zu behandeln, und die Kosten der Scenirung abschrecken. Jedoch darf man nicht vergessen, dass die traurige Zeit schon begonnen hatte, in welcher die deutschen Opernbühnen nach fremden Flittern haschten und die gediegenen Erzeugnisse der Heimat unbeachtet liegen liessen, so dass Bellini und Donizetti die Theater beherrschten, freilich nicht ohne grosse Schuld des Publicums.

Marschner empfand diese Zustände des deutschen Theaters mit tiefem innerem Missbehagen, das sich durch Trauerfälle in seiner Familie und vollends noch durch die Unmöglichkeit steigerte, sich in seiner amtlichen Stellung auf die Dauer dem Eindringen des Verderbnisses auch an derjenigen Opernbühne, welche er grösstentheils als seine Schöpfung betrachten konnte und die ihm am Herzen lag, mit Erfolg widersetzen zu können. Musste er doch sogar, wie die Verhältnisse nun einmal waren, selbst öfters die Hand dazu bieten, Werke aufzuführen, gegen die seine ganze Natur sich empörte und deren Flachheit und Leere ihn um so mehr anwidern musste, als er das Bewusstsein in sich trug, zehn Mal Besseres, Edleres und dem deutschen Genius Entsprechenderes geschaffen zu haben und schaffen zu können. Dass er seine Ansichten über die Richtung der Kunst und des Geschmackes des Publicums, welche oft von

*) Der Bäbu, komische Oper in drei Acten, Op. 98. Clavier-Auszug bei Wunder in Leipzig.

den höchsten Kreisen begünstigt wurde, ohne Rückhalt aussprach, war nicht mehr als natürlich und für einen Mann von seiner Stellung in der musicalischen Welt eine gebotene Pflicht. Dass er aber, wenn die Verstimmung des Gemüthes ihn übermannte, seine Worte nicht immer auf die Goldwage legte und seine Meinung theils mit schlagendem Humor, theils mit scharfer Satire ausdrückte, das konnte bei der Reinheit der Absicht doch wahrlich nur diejenigen verletzen, welche angeborene Charakterlosigkeit oder langjährige Dienstbarkeit gewöhnt hatte, allem eigenen Urtheile zu entsagen und fremdem nicht durch Widerlegung, sondern durch Verdächtigung seiner Gründe die Spitze abzubrechen. Freilich musste eine solche in diesem besonderen Falle bei allen Vernünftigen misslingen, da es in Hannover allgemein bekannt war, dass Marschner sehr schwer zur Aufführung seiner Opern auf dem dortigen Hoftheater zu bringen war und nur auf ausdrückliches Verlangen der Intendanz darauf einging. Ein Beweis davon war die nächste Oper von ihm, welche gar nicht in Hannover aufgeführt wurde, weil man den Componisten nicht dazu aufforderte.

Es war dies „Adolf von Nassau", grosse romantische Oper in vier Acten von H. Rau. Marschner begann die Partitur Ende 1843 und beendigte sie im September 1844. Sie wurde nur in Dresden, Hamburg und Breslau aufgeführt, auch mehrere Male wiederholt, hielt sich jedoch nicht auf dem Repertoire. Der Clavier-Auszug, so wie die Ouverture für Orchester erschienen als Op. 131 bei Bachmann in Hannover. Man wirft der Handlung Mangel an Interesse vor. Wir haben kein Urtheil darüber, da wir die Oper nicht kennen.

Mittlerweile bewies das Jahrzehend von Marschner's Leben (1835—1845), das wir zuletzt besprochen, auf erfreuliche Weise, wie hohe Anerkennung von den verschiedensten Seiten dem genialen Meister der Töne gezollt wurde. Im Jahre 1835 erhielt er vom Kaiser von Oesterreich die grosse goldene Verdienst-Medaille, 1840 vom Könige von Dänemark das Ritterkreuz des Danebrog-Ordens, 1841 vom Könige von Hannover die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, 1845 die Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste zu Berlin, als Folge einer einstimmigen Wahl, und mehrere Ehren-Diplome musicalischer Vereine.

Bis zum Jahre 1850 schrieb Marschner nichts für das Theater. Im September dieses Jahres aber begann er die Composition der Oper „Austin", welche er im October 1851 beendigte. Sie hat bis jetzt nur Aufführungen in Hannover erlebt, was sehr zu bedauern ist. Namentlich wäre es die Pflicht aller Hoftheater, einem Werke von Marschner bereitwilligst die Pforten zu öffnen, ohne alle Rücksicht auf den Erfolg. Denn in der That geben doch die Könige und Fürsten in Deutschland den Theatern nur desshalb grosse Summen zur Unterstützung, um sie als deutsche Kunst-Anstalten aufrecht zu erhalten. Muss aber eine jede von diesen nicht erröthen, die eine neue Oper von Heinrich Marschner ignorirt, während sie — freilich von Paris kommende Sterne aus Norden und Süden — mit ungeheuren Kosten zum Durchfallen in Scene setzt??

In Hannover fanden die ersten beiden Aufführungen der Oper „Austin" am 25. und 27. Januar 1852 Statt. An beiden Abenden war die Zuhörerschaft sehr zahlreich; sie folgte der Vorstellung mit lebendiger Theilnahme, nahm sämmtliche Nummern beifällig, die meisten aber mit grossem Applaus auf und ehrte den Componisten durch öfteren Hervorruf. Unser damaliger Correspondent in Hannover drückte sich über die Oper selbst unter Anderem folgender Maassen aus:

„Der Held der Oper ist Erbe von Bearn im fünfzehnten Jahrhundert. Eine starke Partei macht ihm sein Recht streitig, sein Erbtheil wird ihm, so wie seine Geliebte, Corisanda, entrissen; Verhältnisse zwingen sie, dem Connetable ihre Hand zu reichen. Austin siegt über seine Gegner im Felde, allein Corisanda findet er dem heimlichen Haupte derselben bereits vermählt. Der Connetable sinnt auf das Verderben des Königs und versucht, ihn durch eine vergiftete Flöte zu tödten; allein Austin wird gerettet und auch mit der Geliebten vereinigt, da ihr Gatte ein Opfer der Volkswuth geworden. Die Liebe Austin's auf der einen, die Racheplane der Gegenpartei auf der anderen Seite bilden die Haupt-Elemente der dramatischen Handlung. Indess leidet der Text an manchen Unklarheiten; es ist darin etwas von dem geheimnissvollen Dunkel *à la* Robert der Teufel; ein tiefer Bass, Bermudez, spielt die Rolle des Bertram oder Mephistopheles. Ueberhaupt ist der Text mehr nur ein Mittel für den Ausdruck der musicalischen Gedanken, als ein integrirender Bestandtheil des Werkes. [Das ist freilich nicht gut.]

„Die Musik Marschner's ist aber dafür um so klarer, durchweg verständlich und fasslich, von gelehrter Breite wie von Oberflächlichkeit oder fragmentarischer Kürze gleich weit entfernt. Mit vielem Geschick sind die grossen dramatischen Momente der Handlung als Hauptsache erfasst und ragen über andere unbedeutendere Theile des Werkes hervor. Seinen Schwerpunkt hat es im zweiten

Acte. Die Krönung Austin's soll im Dome vollzogen werden: Alles ist versammelt, nur der Erzbischof wird durch die Ränke der Gegenpartei verhindert, zu erscheinen: da setzt sich Austin selbst die Krone auf. In diesem Finale zeigt sich wiederum ganz und gar der Meister der dramatischen Musik, es ist ein vollkommenes Kunstwerk. Orgelklang leitet es ein, dann folgt ein ausgezeichnet schöner Chorgesang ohne Orchester-Begleitung; der Hass der Parteien bricht los und droht zu blutigem Streit zu führen, welchen Corisanda hemmt und den heiligen Ort vor Entweihung schützt. Ueberhaupt sind alle mehrstimmigen Musikstücke und die Chöre ganz vorzüglich gearbeitet und von grosser Wirkung. Vor Allem zu rühmen ist, dass das melodiöse Element durchaus nicht vernachlässigt ist, wie es sich freilich von dem Tondichter so herrlicher Lieder und so vortrefflicher Quartette für Männergesang nicht anders erwarten liess. Das melodische Element ist so stark vertreten, dass schon dadurch der Erfolg der Oper überall gesichert ist. In Bezug auf die Besetzung der Rollen stellt die Oper nur diejenigen Forderungen, welche man an eine jede Bühne machen muss, die überhaupt im Stande ist, Opern zu geben. Zwei Soprane (Corisanda und ihre Schwester Blanca), ein erster Tenor (Austin), ein zweiter (Joan, Blanca's Geliebter), ein Bariton (der Connetable) und ein tiefer Bass (Bermudez) sind die Haupt-Partieen. Die Chöre bedürfen allerdings einer starken und guten Besetzung. Dass auch dem Orchester eine bedeutende Aufgabe gestellt ist, bedarf bei einem Meister der Instrumentation wie Marschner keiner besonderen Erwähnung."

Von ehrenvollen Auszeichnungen wurden Marschner ferner in den letzten fünf Jahren zu Theil: 1851 der Guelphen-Orden von Sr. Majestät dem Könige Ernst August von Hannover; 1852 die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von Sr. Majestät dem Könige von Sachsen; 1853 das Verdienst-Kreuz des Haus-Ordens von dem Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha und das Ritterkreuz des Maximilians-Ordens für Wissenschaft und Kunst von Sr. Majestät dem Könige von Baiern — ein erfreulicher Beweis, wie hoch auch die deutschen Fürsten die Tonkunst in einem ihrer grössten Meister ehren.

Auf dieser von wenigen Künstlern erreichten Höhe der Ehre und des Ruhmes traf ihn der Verlust der geliebten Gattin um so schrecklicher. Der Schmerz griff nicht nur sein Gemüth heftig an, auch sein Körper widerstand ihm nicht; er erkrankte, und auch nach der Genesung litt er noch Monate lang an einer Lähmung der Sehkraft.

Erst eine Erholungsreise am Rheine frischte seinen Geist wieder auf. Unter den theilnehmenden Freunden und inmitten des rührigen, immer wechselnden Verkehrs und der ungezwungenen, gemüthlichen Geselligkeit fand er sich selbst wieder; die Lust am Leben und am Schaffen kehrte allmählich zurück, wie sie denn den Glücklichen, dem die Tonkunst ein inneres Leben erschlossen hat, so leicht nicht verlässt. Sein Freund Inkermann (C. O. Sternau) in Köln dichtete ihm einen „Chor der Nymphen am Rheine", Marschner componirte ihn dreistimmig, und auf der Sängerfahrt am 30. Juli 1854 wurde er auf dem bewimpelten und bekränzten Dampfschiffe gesungen und auf Schloss Argenfels wiederholt. Dem Componisten, von dem auch eine treffliche, damals noch ungedruckte Composition von Bodenstedt's „Zigeunerlied" vom kölnischen Chor gesungen wurde, ertönten weithin über die Wogen des Rheines längs den Felsen hin schallende Lebehochs! Da musste ja wohl mit dem lichten Blau des Himmels und mit der heiteren Sonne und den frischen Stimmen der rheinischen Sängerinnen und Sänger neue Wärme in das Gemüth des Tondichters ziehen und ihn dem Leben wieder gewinnen.

So war es denn auch, und im Juni des Jahres 1855 hatten wir die Freude, ihn wieder in Köln zu sehen, als er eben seine Verbindung mit der schönen und liebenswürdigen, eben so talentreichen als geistvollen Sängerin Therese Janda geschlossen hatte. Er fuhr von hier wiederum den Rhein hinauf, besuchte seine kölnischen Freunde in Weinheim und verlebte am 19. Juni einen schönen Tag mit ihnen in Heidelberg. Im Herbste desselben Jahres kehrte er mit seiner jungen Gattin zu uns zurück, und Beide verherrlichten am 20. November das dritte Gesellschafts-Concert durch ihre Mitwirkung. (Vergl. den Bericht in Nr. 47 des Jahrgangs 1855 dieser Blätter.)

Diese neueste Periode von Marschner's Leben brachte auch der Tonkunst wieder schöne Früchte, besonders in der Composition von Liedern, unter denen der „orientalische Liederschatz" von Bodenstedt und „der fahrende Schüler" von Julius von Rodenberg hervorragen und eine Frische und Ursprünglichkeit der Melodieen zeigen, die sie den Arbeiten aus der besten früheren Zeit des Componisten zur Seite stellen. Auch ein grösseres, umfangreiches Werk hat Marschner fast vollendet; doch wissen wir nicht, ob er sich entschliessen wird, es zu veröffentlichen.

Ueber Marschner's Werke, deren Ausgabe-Nummer die Zahl 170 erreicht hat, wobei neun Opern, so wie über die Charakteristik seiner Musik behalten wir uns einen späteren Artikel vor. L. Bischoff.

Münchener Briefe.

Anfang Januars 1857.

Die erste Hälfte der münchener Concert-Saison hat mit dem Neujahrstage ihren Abschluss gefunden. Der Carneval verdrängt die ernsteren musicalischen Bestrebungen, rauschende Tanzmusik erschallt in den Sälen, in denen sonst die Klänge Beethoven'scher und Mozart'scher Sinfonieen und Händel'scher Oratorien ertönen. Bezeichnend für diese Zeit der Musik-Ebbe ist, dass Frau Clara Schumann, die lange erwartete, für ihr in diesem Monate beabsichtigtes Concert keinen passenden Saal bekommen konnte, so dass wir wahrscheinlich erst nach dem Fasching das Vergnügen haben werden, sie zu hören. Von Fastnacht bis Ostern ist die zweite Hälfte der hiesigen Concert-Saison, und man hat uns dafür schon recht schöne Genüsse in Aussicht gestellt, unter Anderem die erste und sechste (Pastoral-) Sinfonie von Beethoven, eine von Haydn und die grosse *C-dur*-Sinfonie von Franz Schubert. Der Oratorien-Verein wird „Israel in Aegypten" bringen. Wir wünschten recht sehnlich, die Zeit des Tanzes wäre vorüber, und die der Musik begänne wieder.

Am ersten Weihnachtstage hörten wir im vierten Abonnements-Concerte im Odeon die neunte Sinfonie von Beethoven — eine Aufführung dieses Werkes, die jedenfalls den gelungensten an die Seite gesetzt werden darf. Lachner hat ein ganz vortreffliches Ensemble herzustellen gewusst, Orchester, Soli und Chor (vom Theater) thaten ihre Schuldigkeit vollkommen. Das unendlich schwere Werk ging leicht, und das ist gewiss das beste Lob, das man zollen kann. Unser Bassist Kindermann that sich besonders rühmlich hervor, und die Wirkung seines ersten Einsatzes war eine mächtige. Nach unserem Dafürhalten hätte nur das Blech weniger stark besetzt sein können; es herrschte namentlich im Vergleich zum Chor hier und da ein wenig vor. Die Tempi waren im Allgemeinen sehr schön, nur das Trio im Scherzo hätten wir langsamer gewünscht; ein kleiner Unfall am Schlusse des Scherzo war zu geringfügig, um die schöne Wirkung der ganzen Sinfonie zu beeinträchtigen. Auf die neunte Sinfonie folgte das Concertstück von Weber, welches Ernst Pauer, der dazu hieher gereis't war, mit grosser Bravour, brillanter Technik und durchaus edlem Tone vortrug. Er nahm es freilich ein Bisschen rasch, doch hat dies bei dem Concertstücke weniger zu sagen. Die dritte Nummer war „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven. Diese schöne Composition ging sehr präcis und schwungvoll. Hierauf spielte Herr Pauer eine von ihm arrangirte Suite von Händel ganz vortrefflich. Dass er es nicht unterliess, nach der neunten Sinfonie auch noch eine Tarantella, ein allerdings ganz anständiges Salonstück seiner Composition, zu bringen, müssen wir dagegen höchlichst rügen, und es ist uns nur räthselhaft, dass ein Künstler wie Pauer nicht selbst die Unziemlichkeit eines solchen Verfahrens fühlt. Die Oberon-Ouverture, welche köstlich frisch vorgetragen wurde, schloss das Concert sehr würdig.

Herr Pauer erfreute noch ausserdem einen kleineren Kreis von Freunden und Bekannten durch den Vortrag der Sonaten Op. 106 und 111, der *C-moll*-Variationen und des Andante in *F-dur* von Beethoven, so wie einer Bach'schen Fuge. Er spielte diese Stücke in dem Saale des rühmlichst bekannten Pianoforte-Fabricanten Aloys Biber.

Der Oratorien-Verein hat in einem kleinen Concerte am 29. December v. J. die jüngst erlittene Niederlage wieder vergessen zu machen gesucht, und es war uns recht erfreulich, unsere Ansicht bestätigt zu hören, dass mit den vorhandenen Kräften etwas Gutes geleistet werden kann. Der Vortrag eines Madrigals von John Bennett, eines geistlichen Liedes von Eccard und des *Ave verum* von Mozart war recht brav; auch einige Quartette von Hauptmann, Mendelssohn und J. Maier gingen schön; nur die Wahl der Stücke, welche etwas sehr bunt war, konnten wir nicht ganz billigen: uns will bedünken, ein Oratorien-Verein solle sich ausschliesslich der ernstesten Musikrichtung zuwenden. Derselbe Verein wiederholte am Sylvester-Abend in der Bonifacius-Kirche das Dettinger *Te Deum* von Händel, dessen unglückliche erste Aufführung wir neulich rügen mussten. Die Chöre waren dieses Mal besser einstudirt und klangen gut; aber den Uebelständen in der Instrumentation war nicht abgeholfen. Trompete und Contrabass tanzten nach wie vor ihren *Pas de deux*, und die armen Solo-Oboen waren sehr ergötzlich anzuhören.

In der königlichen Oper hatten wir unter Anderem die Dorfsängerinnen von Fioravanti, ein reizendes Stück, das sich auch die volle Gunst des Publicums erwarb. Ferner hörten wir den Don Juan von Mozart. In der Titelrolle zeichnete sich Herr Kindermann mit seiner gewaltigen Stimme aus; auch Frau Maximilien (Donna Anna) zeigte sich wieder als die feine, geschulte Sängerin, doch reicht ihre Stimme in unserem grossen Hause für diese Rolle nicht aus, namentlich in der grossen Arie in *D*. Die Brief-Arie dagegen sang Frau Maximilien sehr schön; wir wünschten nicht, dass die Direction die geschätzte Künstlerin durch öftere Wiederholung des Don Juan anstrenge, einen so grossen Genuss uns auch diese herrliche Oper ge-

währt. Frau Diez war eine reizende Zerline. Eine köstliche Rolle derselben ist auch die der Frau Fluth in den „Lustigen Weibern" von Nicolai. Diese nette Oper wird hier überhaupt sehr abgerundet gegeben. Herr Kindermann ist als Herr Fluth recht gut, und die Herren Sigl (Falstaff), Hoppe (Spärlich) und Lang (Dr. Cajus) sind höchst originelle Figuren voll Humor. Das Ballet im letzten Acte ist freilich traurig anzusehen. Die meisten der hiesigen Elfen haben weit mehr als das canonische Alter und bedürfen weder grüner Tricots noch langer Röcke, um das liebe Publicum kalt zu lassen. Vielleicht hat die Intendanz eben diese lobenswerthe Absicht!

A. Z.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mozart's komisches Sextett „Die Dorf-Musicanten" für Streich-Quartett und zwei Hörner ist bei Schlesinger in Berlin in Partitur (1 Thlr.) erschienen.

* **Dresden,** 1. Januar. Unser Hoftheater hat das Jahr mit einer Oper beschlossen, deren Aufführung ein wahres Fest für alle Freunde deutscher Musik war. Wie zahlreich diese aber hier sind, zeigte der Zudrang zu der Vorstellung von H. Marschner's „Templer und Jüdin". Das Haus war überfüllt, obwohl die freien Entreen nicht gültig waren. Die Aufführung war glänzend in jeder Hinsicht; es wirkten aber auch Alle mit sichtbarer Liebe zur Sache mit. Mitterwurzer als Templer übertraf sich in der That selbst; wir haben ihn lange nicht mit so viel Leidenschaft und Begeisterung singen und spielen hören. Ueber die Rebecca der Frau Bürde-Ney kann man nur sagen, dass sie bewundernswerth war. Nehmen Sie dazu Tichatschek als Ivanhoe, Fräul. Bunke als Rowena, Rudolph als Nair und das treffliche Orchester, und Sie werden es natürlich finden, dass sich die ganze Zuhörerschaft von dieser Musik gehoben und entzückt fühlte.

Aus **Wien.** Aus dem vorigen Jahre (Monat December) haben wir noch nachzuholen das erste Concert des Männergesang-Vereins. Die wiener Blätter für Musik sprechen sich folgender Maassen darüber aus: „Im Ganzen — die unpassende Wahl der Lortzing'schen „Verlor'nen Rippe" ausgenommen — kann die Zusammenstellung des Programms, wiewohl einige offenbar matte Sachen mit unterliefen, gutgeheissen werden. Auch zeichnete es sich durch Vorführung mehrerer Novitäten aus, unter welchen der Chor aus Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" in erster Reihe zu nennen ist, der sich durch Kraft und edle Einfachheit auszeichnet. Die „Dithyrambe" von J. Rietz, eine breite Composition, verlangt zum intentionirten Effecte das Orchester, welches durch die magere Clavier-Begleitung nicht ersetzt werden konnte, so gut auch diese schwierige Surrogat-Partie von Herrn Dachs ausgeführt wurde. Zwei Compositionen von C. L. Fischer, ein Vocal-Quartett, „Röslein im Walde", und der Chor „Trinklied der Alten" zeigen eine geübte Hand, sind klar gehalten, ohne jedoch durch den Inhalt besonders hervorragend zu sein. — Dasselbe lässt sich auch von dem Quintette des Herrn Debrois sagen, das wiederholt werden musste. In Herbek's Chor „Sterne sind schweigende Siegel", mit Solo-Quartett und Clavier-Begleitung liegt der Anlage nach unbestreitbar poetisches Element; aber wir glauben, dass zur Darstellung des sehr duftigen Stoffes, wie ihn das Gedicht Roquette's bietet, zu viel Mittel und Wege versucht worden sind, wodurch die Sache schwerfällig wurde. Andererseits geräth die Fülle der in etwas hastiger Folge sich drängenden Modulationen und das stellenweise Gesuchte derselben mit dem Charakter der Dichtung einiger Maassen in Widerspruch. Herr Herbek leidet, wie alle jungen Componisten, an dem Fehler, sein ganzes Wissen, Können und Empfinden in einer Composition niederlegen zu wollen. Die Glanzpunkte des Concertes bildeten Mendelssohn's „Der Jäger Abschied" und Schubert's „Nachtgesang im Walde". Letzterer musste sich leider mit einer auf dem Clavier ersetzten Hörnerbegleitung begnügen, da das gleichzeitige Stattfinden anderweiter Orchester-Productionen das Anlangen der erforderlichen Anzahl Hornisten vereitelte. Die Ausführung fast sämmtlicher Piecen zeigte von vielem Fleisse. In den Solo-Vorträgen machte sich ein Tenorist (Namens Kunz) mit sehr schöner Stimme bemerkbar. Das Concert war stark besucht."

Ferner das erste philharmonische Concert (am 7. December vorigen Jahres), unter Leitung von K. Eckert. Es brachte Beethoven's Coriolan-Ouverture, Mendelssohn's *A-dur*-Sinfonie (Nr. 4), Berlioz' Fee Mab. Daneben J. S. Bach's Concert für drei Claviere (durch die Herren Eckert, Fischhof und Dachs) und die Kirchen-Arie von Stradella (durch Herrn Ander). — Das Concert des Pianisten Karl Evers (den 14. December), dessen Compositionen: Sonate in *F-dur* für Pianoforte und Violine, mehrere Lieder und ein Duett — grossen Beifall fanden, während die „Frühlingslieder" für Pianoforte allein, eine Art von Phantasieen über drei Gedichte von Lenau, nicht allgemein ansprachen. Die Aufnahme des bewährten Künstlers war eine sehr ehrenvolle, und er wurde am Schlusse gerufen.

Im zweiten Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde wurden Mendelssohn's Hebriden, die Scene aus Gluck's Orpheus (Fräul. Tobisch) mit dem Furien-Chor und Beethoven's neunte Sinfonie aufgeführt. Die Ausführung des Finale, das man hier zu Lande „eine Cantate" nennt, misslang ganz und gar.

Im Hofburgtheater waren am 22. und 23. December die Jahreszeiten von J. Haydn; die Soli sangen Fräul. Tietjens, Herr Erl und Herr Panzer, der freilich seinen Vorgänger Staudigl nicht erreichte, aber doch grossen Beifall ärntete.

Paris. Bazin's *Maître Pathelin* verschafft fortwährend der Direction der komischen Oper wöchentlich drei Mal eine Einnahme von 5000 Francs.

Von Ambroise Thomas wird „Amor und Psyche" studirt. Eine zweite Oper von ihm, „*Le Carneval de Venise*", ist ebenfalls angenommen.

In der grossen Oper bereitet man ein Ballet von Scribe und Auber vor und die Oper „*Le Trouvère*".

Der deutsche Pianist Ignaz Tedesco ist hier angekommen und wird in Erard's Saale ein Concert geben. Eben so die schwedische Sängerin Bertha Westerstrand.

Roger hat den Text von Haydn's „Jahreszeiten" ins Französische übersetzt. Das Werk soll in einem der diesjährigen Concerte des Conservatoires gegeben werden — ein ganzes Oratorium! Das wäre für die *Société des Concerts* ein gewaltiger Fortschritt. Wenn das Vorhaben zu Stande kommt, was aber nur durch einen bedeutend verstärkten Chor mit Erfolg ausgeführt werden kann, so wünschen wir den Franzosen Glück dazu. Jedenfalls konnte kein geeigneteres Werk zu diesem Reform-Versuche gewählt werden,

und Roger hat sich ein grosses Verdienst durch seine Arbeit erworben. Dem Vernehmen nach wird er selbst die Tenor-Partie singen.

Der berühmte belgische Violoncellist Servais gibt seit dem 28. December v. J. Concerte in Warschau.

New-York. Die deutsche Oper hat nach 21 Vorstellungen schliessen müssen. Die Ausgaben waren enorm: an Tageskosten 500 Dollars, die wöchentliche Miethe des Theaters 900 Dollars. Das Deficit in den Einnahmen betrug manchmal mehr als 300 Dollars an einem Tage,

Rio-Janeiro. Mlle. Julienne Dejean hat in ihrer Benefiz-Vorstellung „*La Regina di Cypro*" und den ersten Act der Norma gesungen. Unter den unzählbaren Kränzen und Sträussen, womit ihr gehuldigt wurde, befand sich einer, vom Orchester aus dargereicht, worin mitten unter Blumen sich ein Collier von Brillanten befand, das auf 15,000 Francs geschätzt wurde. [Der Tausend! die dortigen Orchester-Musici müssen reich sein! Auf, nach Rio!]

Deutsche Tonhalle.

Die auf das 11. Preis-Ausschreiben des Vereins uns zugekommenen 39 Operetten-Texte versenden wir heute an die satzungsmässig erwählten drei Herren Preisrichter, und werden wir das Ergebniss ihrer Beurtheilungen dieser Werke s. Z. anzeigen.

Die Uebersicht der Tonhalle in ihrem fünften Jahre (1856) werden wir noch im nächsten Monate den verehrlichen Mitgliedern derselben zusenden, daher wir diejenigen, welchen sie wegen Aufenthaltswechsels u. s. w. etwa nicht zukommen sollte, bitten, uns gefälligst Nachricht davon geben zu wollen.

Mannheim, 3. Januar 1857. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. KÖLN, 7. Februar 1857. V. Jahrgang.

Die Weihe des Frühlings (Ver sacrum).

Für Soli, Chor und Orchester componirt

von

Ferdinand Hiller.

II.
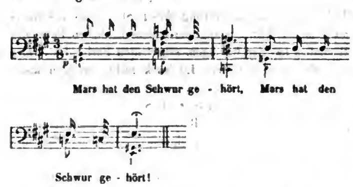
Das Werk hat keine Ouverture, sondern beginnt mit dem Chor der Albaner, dem jedoch eine Instrumental-Einleitung von 32 Tacten vorausgeht. Sie führt nicht bloss in die Stimmung ein, sondern drückt diese schon sehr bestimmt dadurch aus, dass der Chor (*E-moll, Andante mosso,* $^3/_4$) mit den Worten: „Geschlagen ist das Heer!“ die ersten Tacte der Oboen, Clarinetten und Fagotte als Haupt-Motiv wieder aufnimmt. Der Componist hat diesem Chor nicht den Charakter der Unruhe, Verwirrung und verzweifelnden Rathlosigkeit gegeben, sondern er spricht den gesunkenen Muth, Wehklage über das Missgeschick und eine gewisse Resignation auf ergreifende Weise aus. Nur bei den Worten: „Wie auf dem empörten Meere Wogen an einander prallen“, erheben sich die Stimmen zu einigen kräftigeren und schärfer rhythmisirten Tacten; bald aber stirbt die Klage wieder dahin in dumpfen Accorden, wobei der Nachruf der einzelnen Männerstimmen: „Uns ersteht kein Held!“ ohne eigentlichen Schluss in dem *H-dur*-Accorde verhallt.

Gerade dies ist von Wirkung; denn die Stimme des Priesters schlägt nun wie ein zündender Funke mitten in den feigen Jammer hinein. In den Tönen des Priesters sprüht der Zorn, und doch kündet die Erinnerung an die alte Weissagung Muth und Zuversicht an. Der Componist hat hier die Absicht des Dichters, in wenigen Worten auf die zwei Hauptpunkte des Ganzen hinzuweisen auf den Cultus des Mars und die Wunder seines heiligen Speers und auf die Gründung Roms, durch die musicalische Behandlung vortrefflich ins Licht gestellt, indem die Worte: „Habt ihr vergessen, was einst Mars verhiess, als er den heil'gen Speer in diesen Boden stiess“, ein in Melodie und Harmonie gesteigertes Recitativ bilden, die Weissagung selbst: „Erwachsen soll auf sein allmächtig Werde aus diesem Grund die Herrscherin der Erde“, aber ein Arioso *in tempo,* worauf dann wieder der Zorn recitativisch losbricht. Dabei lässt das Orchester überall die Stimme frei walten: nur gehaltene Accorde in dem Saiten-Quartett bilden ihre harmonische Grundlage, aber die melodische Phrase der Weissagung wird von den Oboen, Clarinetten, Fagotten und der Tenor-Posaune im Unisono eingeleitet und, nachdem sie der Priester gesungen, von der Trompete und Alt-Posaune, die, in Sexten aufsteigend, den Glanz der Zukunft verkündigen, geschlossen. Es liegt sowohl in der Melodie und Instrumentirung dieser Stelle, als besonders auch in der Abwechslung der leidenschaftlichen Form des Recitativs mit der würdigen, seherhaften Farbe des Arioso eine Wirkung, die ihren Eindruck nicht verfehlen kann. Es wird einem bei solchen Stellen ganz unbegreiflich, wie einige neuere Componisten, z. B. Schumann und Wagner, durch Verschmähung des Recitativs und Wiedereinführung der alten abgestandenen, psalmodirenden Tact-Leier eines Lully und Rameau (die sie uns für Fortschritt verkündigen wollen) sich um die schönsten Effecte bringen! Wo der freie Rhythmus, der sich nach der Wichtigkeit des Wortes und nach dem individuellen Gefühle richtet, ganz an seiner Stelle ist, da wollen die Neu-Herren ihn nicht; wo aber der strenge Tact zum präcisen Zusammenspiel eines ganzen Orchesters nicht entbehrt werden kann, da soll die persönliche Freiheit des Einzelnen zur Geltung kommen! Curiose *Signori Rubati!*

Der kurze Chor (*A-moll, Andante mosso,* $^6/_8$) erhebt sich von demüthigem Flehen — in einer Art von Canon

zwischen dem Frauen- und Männerchor — zu dem energischen Anrufe in *C-dur*: „Mavors allein sei unser Hort!" Das Tempo darf nicht zu schnell genommen werden, freilich auch keinesfalls schleppend.

Das folgende Solo des Priesters, in welchem er das Gelübde des ganzen Frühlings fordert (*Andante sostenuto, A-dur*, $^3/_8$), bildet mit dem Einfallen des Chors in kurzen Sätzen von wenigen Tacten eine musicalisch sehr gelungene Scene. Das Orchester betheiligt sich dabei mehr als früher durch eine reiche Begleitung, die das Weben und Treiben des Frühlings malt, eine ziemliche Reihe von Tacten lang im *Pianissimo* bleibt, während der breit angelegte Gesang von den Accorden der Holz-Blasinstrumente, auf der schwirrenden Bewegung der Geigen und Violen in der mittleren Ton-Region, getragen wird. Nach einer Modulation nach *C-dur* kehrt er in den Grundton zurück, in welchem die Worte: „Der ganze Frühling soll sein eigen sein!" endlich im *Fortissimo* ausbrechen und erst von den Männern, dann von den Frauen und hierauf vom ganzen Chor zu einem mächtigen Zusammenrufe aufgenommen werden. Unmittelbar daran knüpft sich ohne Tact- und Tempo-Veränderung die Aufforderung des Priesters zum Schwur, der im *E-dur*-Accord einen Tact lang über die feurige Orchester-Begleitung in den Männerstimmen hinaus klingt; nur die Pauke rollt dabei fort und verhallt auf dem *e* in einem folgenden Tacte ganz allein. Mit ihrem letzten Sechszehntel auf dem neuen guten Tacttheil tritt der Priester mit folgendem Schluss ein:



Wie schön liegt in dem Eintritt dieser Harmonie der Ausdruck des Ernstes, der ganzen Folgenschwere jenes Schwurs und zugleich der inneren Befriedigung und Zuversicht des beruhigten Gemüthes!

Nun erhebt sich im folgenden Chor (*Allegro con fuoco, C-dur*, $^2/_4$) ein neues Leben, das gegen alles Vorhergegangene mächtig absticht, ein Wogen und Drängen des Muthes und der Kampflust, das sich zuerst in dem Ausrufe der männlichen Jugend (Tenor): „Des Muthes Flammen schürt dies Wort!" Luft macht und sich dann durch den Einsatz der anderen Stimmen bis zu dem gewaltigen Unisono Aller: „Mavors allein ist unser Hort, die Kraft ist seine Braut!" steigert und mit einem feurigen, marschartigen Satze schliesst, in dem sich der Glanz der Stimmen und der Instrumente vereinigen. Man hört diesem Satze wohl nicht an, dass ein musicalisches Kunststückchen darin steckt, indem die Tacte 5—8, 13—16 und 29—40 zuerst in den Bässen des Orchesters allein, zuletzt im Unisono mit den Bratschen und Geigen das Hauptmotiv der ersten vier Tacte immer wiederbringen, während der Chor das Complement des Hauptmotivs singt. Dies gibt dem ganzen Stücke etwas Trotzigwildes, das der Lage vollkommen angemessen ist.

Hierauf folgt eine grosse Gesang-Scene des Priesters, die sich zuerst in demselben Tempo und derselben Tonart dem Chor anschliesst, als er seinen Entschluss, selbst dem Heere mit dem heiligen Speer des Gottes voranzuziehen, ankündigt. Mit den Worten: „Ich will ihn hoch erhaben tragen, er flamme leuchtend vor euch her!" tritt ein feierliches *Adagio* (*C-dur*, $^3/_4$) ein, von vier Hörnern begleitet, mit kurzen, getragenen Zwischenspielen von Trompeten und Posaunen. Alsdann folgt im *Allegro con fuoco* (*A-moll*, $^4/_4$) unter wallenden Instrumental-Fluten der Fluch, mit dem der Priester die Etrusker den unterirdischen Göttern weiht, wobei das Orchester und namentlich die Bässe mit ihren aufsteigenden Figuren einen wilden Charakter annehmen, ohne jedoch die Stimme nur im Geringsten zu decken, so dass, wie die ganze Scene, besonders aber dieser Abschnitt ein wahres Prachtstück für einen Bariton ist, der namentlich die hohe Quinte von *a* bis zum eingestrichenen *e* mit vollem Klange in der Gewalt hat. Nach einem vollständigen Schlusse in *A-moll* beginnt der Moment des siegbringenden Adlerfluges (s. Art. I., Nr. 5, S. 35: „Ha! welch ein Rauschen in den Lüften!"). Während die zweiten Geigen und Bratschen in der Mitte in wechselnd steigendem und sinkendem *Piano* schwirren, die Flöten und Clarinetten in synkopirten Noten athmen, haben die getheilten ersten Geigen in der Höhe einen eigenthümlich auf- und absteigenden Gesang, der durch seine Originalität das Sausen und Durchschneiden der Luft auf die glücklichste Weise nachahmt und eine der schönsten Tonmalereien bildet, die wir je gehört haben. Dicht vor den Worten: „Seht droben ihr die Adler fliegen!" reisst diese jetzt im *Fortissimo* einherrauschende und von der kleinen Flöte in der höchsten Octave unterstützte Geigenfigur die Phantasie des

Zuhörers fast zum wirklichen Aufschauen nach der Höhe empor, und er begreift es, wenn das Volk begeistert ausruft: „Wir seh'n die Adler fliegen, wohlauf zum Siegen!" Das Ganze schliesst in *C-dur* ab.

Da die besprochene Gesangscene ein Hauptstück der Partie des Priesters ist, so wollen wir hier die Bemerkung einschalten, dass die musicalische Charakteristik des Priesters keine leichte Aufgabe war, weil er in Einer Person den Priester und Seher, den Krieger und Volksführer vereinigt. Der Componist hat sich bestrebt, diese verschiedenen Charakterzüge, je nachdem der eine mehr, der andere weniger hervortritt, musicalisch wiederzugeben; namentlich scheint aus diesem Streben denn auch der Adagio-Satz mit den Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen hervorgegangen zu sein. Dieser Satz spricht uns aber persönlich gerade desswegen vielleicht, weil jenes Streben darin zu sichtbar erscheint, weniger an. Dagegen finden wir die Charakteristik des priesterlichen Heros im Ganzen vortrefflich, weil sie sowohl hier als besonders auch im zweiten Theile stets uns den Eindruck der gläubigen Ueberzeugung und einer edeln, aber von menschlichen Gefühlen nicht entblössten Willenskraft gibt und in keinem Tone und keiner melodischen Phrase den Gedanken an Unwahrheit und Heuchelei aufkommen lässt. Es ist ein w a h r e r Prophet, der uns dargestellt wird, obgleich ein Heide, nicht aber ein falscher.

Nach dem Abschlusse in *C* beginnt ein rasches, fast wildes Marsch-Motiv in *E-moll*, das sich jedoch kurz nach dem Eintritt der Stimmen bei den Worten: „Wir ziehen fort, Mars unser Hort!" nach *E-dur* wendet. Der Chor der Krieger ist als solcher nicht ausgeführt: der Marsch zum Aufbruch war dem Componisten die Hauptsache.

Nachdem der Marsch geräuschvoll genug aufgetreten, verklingt er allmählich, und das Orchester wird ruhiger. In langsamerem Tempo (*Andante mosso*, $^4/_4$) deuten in einem Satze von Blas-Instrumenten zarte Motive, einander nachahmend, den Anbruch der Nacht an. Die Modulation wendet sich nach *As-dur*, und auf dem Wege dahin tritt der Solo-Sopran, die Stimme der P r i e s t e r i n der Vesta, mit dem gehaltenen Ausrufe: „Heilige Nacht!" auf überraschend schöne Weise ein. Dann beginnt sie (*Più lento, As-dur*, $^4/_4$) mit den Worten: „O, breite deine Schwingen schützend über ihren Heereszug!" einen Gesang in Viertelsnoten, der sich mit innig empfundener Melodie über die Pedalnote *As*, begleitet von den Geigen und Bratschen *con sordini*, ausbreitet. Er wird von dem Chor der Jungfrauen wiederholt und kehrt dann nochmals mit einiger Veränderung bei der zweiten Strophe: „Und du, o Vesta!" wieder, jedoch mit bewegterer, wiewohl immer ganz einfacher Begleitung und mit einem breiteren Schlusse, in welchem sich die Stimme der Priesterin auf einfach schöne und doch für die Sängerin sehr dankbare Weise mit dem Frauenchor verwebt. Dieser Hymnus bildet eine vortreffliche lyrische Episode; auch der einleitende Instrumentalsatz ist ganz geeignet, „das Gemüth zu beruhigen und empfänglich zu machen, die magisch erleuchtete und sanft getragene Perle der *Preghiera* in sich aufzunehmen."

Es schliesst sich ein längerer Orchestersatz in demselben Tempo an, welcher die Nacht und am Schlusse den Anbruch des Morgens der Phantasie des Zuhörers vorzuführen sucht. Er ist sehr glücklich erfunden und herrlich instrumentirt. Feierlicher Posaunengesang über den gedämpften Violinen und Bratschen, Murmeln der Violoncelle in der Tiefe, mysteriöse Modulationen, die nach *D-moll* führen, bereiten den Eintritt einer Solo-Violine (*senza sordino*) in dieser Tonart vor, deren Gesang uns wie ein aufgehender Stern aus dem unheimlichen Dunkel in lichte Regionen führt, zumal wenn am Schlusse des Solo's die Stimme der Priesterin auf dem Quartsext-Accord von *F-dur* mit den Worten: „Dem Tage weicht die Nacht!" eintritt. Die nun folgenden Verse:

> Es soll, o Menschenherz, dein banges Zagen,
> Weil neues Leben spriesst an allen Enden,
> Aurora's Rosenlicht in Hoffnung wenden!"

bilden ein *Arioso*, in welchem sich die Solo-Violine mit der Singstimme zum Theil canonisch verwebt, wobei man nur bedauert, dass dieser liebliche Satz so kurz ist. Bei den nächsten Versen:

> „Schon steigt empor auf seinem Strahlenwagen
> Der Sonnengott in Pracht —"

tritt recitativische Declamation mit steigender Kraft des Orchesters ein, welche zu einem *Fortissimo* in *A-dur* mächtig anschwillt und auf einer lange gehaltenen Fermate ruht. So majestätisch diese Stelle auch ist, so deckt doch der Anfang des *Crescendo* und *Stringendo* im Orchester die Singstimme bereits zu sehr; wir glauben, die Wirkung würde noch grösser sein, wenn der Zuhörer zuerst Ton und Wort klar vernähme und dann das Orchester die aufsteigende Pracht am Himmel versinnlichte. Dieselbe Ansicht wird in einem anderen Urtheile folgender Maassen sehr sinnig ausgesprochen: „Jetzt greift die Instrumental-Musik mächtiger ein, sie hebt den Sonnengott auf seinen Thron und drängt die Menschenstimme in den Hintergrund. Das ist in der Idee sehr schön, aber ich möchte doch die Worte gern deutlicher vernehmen; wenn gesungen wird, dann

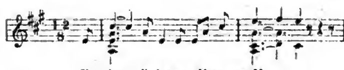
habe ich immer vor Allem gern, dass die Stimme auch mit dem Worte durchdringen kann." Auch mit der anderen hierauf folgenden Bemerkung einer geistreichen Zuhörerin, die sehr oft das Richtige herausfühlt, sind wir ganz einverstanden, dass nämlich der „wirbelnde Staub dem Sonnengotte etwas zu schnell auf dem Fusse nachfolge." Zum Glück ist hier, bei dem vollkommenen Schlusse in *A-dur* und der Fermate, durch eine Pause, die in der Willkür des Dirigenten liegt, nachzuhelfen. Wir gehen aber noch weiter und möchten den ganzen ersten Theil, der wie ein grosses Finale behandelt ist, in drei Abschnitte sondern; den ersten schliessen wir mit Nr. 6, der grossen Scene des Priesters und dem kurzen Chor-Aufschwung: „Wohlauf, zum Siegen!" — den zweiten beginnt der Marsch und Kriegerchor Nr. 7; er enthält den Abzug des Heeres und die ganze Nachtscene bis zur Fermate in *A-dur*; — im dritten wird dann die Rückkehr und die Siegesfreude Gegenstand der Handlung. Die Pause nach dem ersten Abschnitte ist durch den vollkommenen Schluss in *C-dur* eben so gut ermöglicht, wie die zweite durch den in *A-dur*.
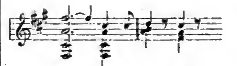
Mit dem Recitativ der Priesterin (Nr. 10), welche den Boten heransprengen sieht, beginnt die Handlung von Neuem; es ist lebhaft declamirt und wird von malenden Zwischenspielen unterbrochen. Der Bericht des jungen Führers der Albaner war zum Verständnisse der Handlung unentbehrlich; obwohl im Gedichte so kurz wie möglich gehalten, ist solch ein Stückchen Erzählung doch immer eine kleine Klippe für den Componisten. Hiller hat sie mit Hülfe von Instrumentalwogen glücklich genug umschifft, zumal wenn bei der Fahrt eine kräftige und feurig (aber ja nicht oratorienmässig ruhig) declamirende Tenorstimme das Steuer führt. Solche Stellen beweisen recht schlagend den Unterschied zwischen Drama und Oper, zwischen Poesie und Musik. Was hätte hier dem Dichter für ein prächtiger Stoff zu einer poetischen Schilderung zu Gebote gestanden! Der Ueberfall der Etrusker bei Nacht, die Wuth der Flammen in ihrem Lager, die Verwirrung, die Gefangennehmung des Königs, die Beschwörung des Friedens. Und er hat das alles mit Resignation in acht Zeilen zusammengedrängt! Warum? weil er die Tonkunst als ebenbürtige Schwester der Dichtkunst anerkennt und, wenn er für sie dichtet, nicht ihre Schwingen lähmen, sondern kräftigen will. Man denke sich z. B. den herrlichen Bericht des schwedischen Hauptmannes in Schiller's Wallenstein in Musik gesetzt! Wahrlich, die Wagner'sche Theorie über Poesie-Musik, nach welcher das Drama der Zukunft nur gesungen werden soll, ist doch, gerade heraus gesagt, zu dumm, um noch Worte darüber zu verlieren.

Am Ende des Recitativs des Führers, der auch das Nahen des siegreichen Heeres ankündigt, tritt im Orchester eine wirksame Reminiscenz des Motivs aus Nr. 5: „Mavors allein ist unser Hort!"



im *Pianissimo*, wie von Weitem gehört, ein; sie steigert sich bis zu dem Chor der rückkehrenden Krieger (*A-moll*, 6/8 — s. Nr. 5, S. 35), welcher aber sehr stark von sonoren Männerstimmen besetzt sein muss, um durch die Instrumentirung durchzudringen; auch sind die Intervalle nicht leicht zu treffen. Nachdem er ziemlich wild dahergebraus't, fällt der volle Chor des ganzen Volkes (*A-dur*, 12/8) mit dem jubelnden Thema:





ein, welches mit breitem Schwung glänzend durchgeführt wird. Ein Frauenchor in *F-dur*, zunächst bloss mit Blasinstrumenten begleitet, in welchem besonders die Stelle anspricht:

„Nun ziehet ein
In Mavors' Hain,
Dass nach dem Schlachtgewühle
Der Lorber euch die heisse Stirne kühle!"

unterbricht den stürmenden Jubel. Darauf leitet das Orchester durch einige Tacte Steigerung, in welche zuerst die Bässe allein einfallen, wieder in den vollen *A-dur*-Chor ein, der nun noch einmal seine gewaltigen Schwingen entfaltet und mit zwei marschähnlichen Tacten: „Nun ziehet ein", und dem in der höchsten Lage der Singstimmen ausgehaltenen *A-dur*-Accord, der gleichsam den Hain des Gottes den Einziehenden aufschliesst, den ersten Theil des Werkes grossartig und prachtvoll endigt.

Aus Bremen.

[Komala, Oper von Sobolewski.]

Den 27. Januar 1857.

Gestatten Sie, über ein Werk zu berichten, welches hier wiederholt zur Aufführung gebracht wurde und in allen musicalischen Kreisen die wärmste Theilnahme und Anerkennung gefunden hat. Es ist eine neue Oper „Komala, die Königstochter von Inisthore“, nach Ossian, von unserem Capellmeister, Herrn E. Sobolewski. Dieses Gedicht, unstreitig den schönsten Theil der Fingals-Sage Ossian's bildend, hat doch viel Unklares, Nebelhaftes (Nebel und Nebelgestalten spielen ja überhaupt eine bedeutende Rolle bei Ossian). Der Componist hat es aber verstanden, die ihm dadurch erwachsenen Schwierigkeiten zu überwinden. Seine herrliche musicalische Declamation wirkt gleichsam klärend auf den Text. Sie ist die Sonne, die den Nebel siegreich durchdringt und zerstreut. Die Musik der Oper überhaupt ist sehr bedeutend. Grosser Melodieen-Reichthum, feine, geistreiche Instrumentation, herrliche Chöre und ganz prachtvolle musicalische Declamation kennzeichnen das Werk durchaus als eine der bedeutendsten Erscheinungen der Zeit. Die Richtung des Componisten ist eine verwandte von der Wagner's in so fern, als seine Musik nicht in einzelne Musikstücke zerfällt. Die alten Formen sind nicht benutzt. Sonst ist aber Sobolewski's Musik von der Wagner'schen so verschieden, wie eine Concert-Ouverture Mendelssohn's von einer Concert-Ouverture Wagner's. (Ich erinnere an Wagner's Faust-Ouverture, und man wird mich verstehen.)

Von den Hauptfiguren der Oper ist die des „Hidallan“ dem Gedichte nach die schwächste; der Componist, dies wohl fühlend, hat diese Figur musicalisch am schönsten ausgestattet und sie dadurch den anderen gleichberechtigt gemacht. Hidallan's Vision ist ein Meisterstück der musicalischen Declamation und des Gesanges:

„Wenn sich der Morgen erhebt mit seinem Strahl,
Gedenk' ich ihrer, Schmerz in der Seele.“

Klagen der nicht erhörten Liebe kommen da zum wahrsten musicalischen Ausdruck. Dagegen erhebt sich Hidallan zur höchsten Kraft, wenn er im Finale des zweiten Actes singt:

„Nun zum Kampf! Er fiel;
Es lächelt nun Hoffnung mir!
Jetzt kann ich den Siegerpreis
Und Komala erringen.
O du grosse, schöne Welt! ich möchte wie ein Aar
Mich in des Aethers weite Hallen
Mächt'gen Fluges schwingen hoch hinauf!“ u. s. w.

Die anderen Hauptfiguren der Oper, Komala und Fingal, sind an sich schon anziehend, und werden es durch ihre musicalische Ausstattung im höchsten Grade. Genauer darüber zu sprechen, gestattet schwerlich der Raum*). Wir wollen daher einige Theile der Oper erwähnen, welche uns besonders lieb geworden.

Zuerst die Einleitung, welche die Stelle der Ouverture vertritt, ein tief-inniges Musikstück, welches das Bedeutendste von der Oper erwarten lässt; der Marsch, der dem Auftreten Fingal's vorhergeht, ist das prächtigste Gegenstück dazu: majestätisch und durch schwungvolle Begeisterung sich auszeichnend ist der Morgengesang der Barden. Die Chöre sind überhaupt durchweg trefflich, konnten hier aber der schlechten Besetzung wegen nicht zur Geltung kommen. Unsere Kräfte reichen leider nicht für solche Opern aus. Doppelt zu wünschen wäre es daher, dass bald Vorstände grösserer Bühnen sich des Werkes annähmen. Die Träger der Haupt-Partieen leisteten Vorzügliches, dieses erkennen wir gern an. Ihnen (Herrn Eilers — Fingal, Fräul. Volk — Komala, Herrn Seiffart — Hidallan), vor Allen aber dem Componisten, sagen wir unseren wärmsten Dank für den herrlichen Genuss, den sie uns bereiteten.

B. K.

*) Warum denn nicht? Die genauen, d. h. wirklich kritischen Besprechungen neuer Werke sind uns lieber, als flüchtige Notizen. Die Redaction.

Na, so muss et kommen!

Dieses berliner Sprüchwort hat sich neuerdings auch auf dem Felde der musicalischen Kritik bewährt, und da Sie, geehrter Herr Redacteur, erst neulich noch geäussert haben, wir lebten in einer Zeit, wo „nicht mehr das Werk den Meister lobte, sondern die guten Freunde“, so müssen Sie denn doch erfahren, dass das zwar bei uns hier in Berlin auch zuweilen der Fall ist, dass es aber alsdann auch noch Männer gibt, welche eine solche Cameraderie empört.

Neulich las Jemand in einer Restauration in einer hiesigen Zeitung (ich glaube, es war die berliner Musik-Zeitung von Bote u. Bock) eine sehr lobende, mit den Schlagwörtern der neuesten Schule gespickte Beurtheilung eines „*Scherzo à la Tarantelle*“ und dreier Lieder: „Misekätzchen“ (wie lieb!), „Nachtigallenlied“, „Jagdlied“ — Op. 3 und 4, von Herrn Alb. Hahn. Als er gelesen, sprang er auf und rief: „Dass dich der Tausend! das ist zu toll!“ und lief in edlem Zorne auf und ab. Ein französischer Mu-

siker, der nur wenig Deutsch verstand, fragte einen Nachbar, was das auf Französisch heisse. „*Que te le mille*" — antwortete der dicke Brauherr, „und toll heisst *fou*." — „*Mais non*," bemerkte der Franzose, der indess das Blatt ergriffen hatte: „*il y a là Albert Hahn et en bas Hans von Bülow*." — „Ach wat, des is allens een Deiwel!" rief der Dicke, klopfte dem zürnenden Wandler auf die Schulter und sagte: „Nicht wahr, Herr Musik-Director!"

Bei dem Worte Musik-Director sprang der Franzose auf, stellte sich als Kunstgenossen vor, und das Gespräch entwickelte sich, indem es sich an den Grund der Aufwallung des Musik-Directors knüpfte. „Sehen Sie Sich nur," sagte dieser, indem er eine Rolle Musik aus der Tasche holte, „dieses Zeug hier an — da vorn gleich das Cavallerie-Signal, welches das Haupt-Thema der Tarantella ist, und hier die Querstände, Quinten, Octaven, und hier diese gar nicht zu benennenden Harmonie-Schnitzer, diese trivialen Sequenzen; mit Einem Worte: das ist nicht Modulation, das ist Manscherei!" — „*Comme qui dirait barbouillage?*" fragte der Pariser. — „Richtig." — „*On m'a dit, que barbouillage se traduit en allemand par* Sauerei?" — „Des is allens een Deiwel!" fiel der Dicke ein.

„Nun denken Sie Sich!" fuhr der Musik-Director fort, „dieses Product einer von Quinten und Octaven geschwollenen Tarantel" — (dabei fing er an, auch in den Liedern Op. 4 zu blättern) — „und dieses graziöse Katermiauen dazu und das Wasserorgel-Gekoller, das als Nachtigall geht, und diesen gemeinen Gesang des Jägers, der nicht den Duft des Waldes, sondern den Staub der Landstrasse athmet —"

„*Mais*" — unterbrach ihn der Franzose — „*c'est selon la nature:*

le lièvre et la pu.ain
faut chercher près du grand chemin!" —

„Alles das finde ich", rief der Musik-Director, „gelobt und erhoben, da, in diesem Blatte, das Sie in der Hand halten. Was sagen Sie dazu? Ich werde den Recensenten aber abstrafen!"

„*C'est détestable! Mais Monsieur Hans von Bülow*—"

„Das ist ein Freund vom Componisten."

„*Ah! c'est différent* — das at man aouk in Paris. — *Vous direz alors, que la critique est inexacte* —"

„Den Teufel auch *inexacte!* Ich werde die ganze Wahrheit sagen — in der nächsten Nummer des Echo von H. Schlesinger."

„*Mais, Mr. Schlesinger*, at sie nix *publié* die *Opera* von die Hahn?"

„Nein." —

„*A la bonne heure!* — (Er sieht den Titel des Op. 3 an und ruft stutzend aus:) *Mais que vois-je? dédié à Mr. Liszt?*"

„Des is man allens een Deiwel!" sagte der Dicke und ging seiner Wege.

Am Sonntag den 25. Januar las man wirklich in Nr. 3 des „Echo": „Drei Lieder — und *Scherzo à la Tarantelle*, Op. 4 und 3, kritisch beleuchtet von Richard Würst."

Aus Düsseldorf.

Den 30. Januar 1857.

Gestern Abends wurde im Geisler'schen Locale das Oratorium Jephta, nach Worten der heiligen Schrift componirt von Musik-Director Reinthaler aus Köln, zur Aufführung gebracht. Nachdem dieses Oratorium, welches unter den Gesanges-Compositionen der letzten Jahre sicherlich eine der ersten Stellen einnimmt, in den Nachbarstädten Elberfeld, Aachen, Bonn, so wie früher in London schon dem Publicum vorgeführt worden ist, auch schon in diesen Blättern ausführliche Würdigung gefunden hat, erscheint es überflüssig, in eine genauere Analyse des Werkes einzugehen. Die zweckmässige Anordnung des Textbuches möge indessen nicht unerwähnt bleiben; das Werk ist nämlich ausser in zwei Haupt-Abtheilungen in einzelne Unter-Abschnitte getheilt, welche folgende Ueberschriften tragen: „Die Noth der Kinder Israel." „Jephta's Erwählung." „Der Kampf." „Der Sieg und das Leid." „Auf dem Gebirge." „Die Entscheidung."

Bei dem in unseren Tagen fort und fort gesponnenen Streite, welches Gewicht dem Worte und welches dem Tone zukomme, ob der Dichter des Textes ein Diener des Componisten sein müsse, oder ob letzterer nur die Intentionen des Dichters zu befolgen habe, ist es wichtig, dass bei einem grösseren Werke, wo der Componist beiden, dem Worte und dem Tone, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen sich zur Aufgabe gestellt hat, dem Publicum, das nun einmal zum Theil aus Kunst-Enthusiasten, zum grössten Theile aus Indifferenten besteht, das Begreifen zu erleichtern. Durch die Anordnung des Textbuches ist es möglich geworden, den hiesigen Concertbesuchern, welche allerdings durch ihre Vorliebe zur classischen Musik Lob verdienen, bei der ersten Aufführung das Werk zum Verständniss zu bringen. Einsender dieses hat vielfach Gelegenheit gefunden, zu beobachten, mit welcher Spannung die Zuhörer der Entwicklung des ihnen vorgeführten Drama's gefolgt sind.

Die Aufführung selbst, unter Leitung des Componisten, war eine gelungene; gute Solisten, meistens aus Köln, vor Allen Frau Dr. Mampé-Babnigg und Herr Schiffer, haben die hiesigen musicalischen Kräfte unterstützt, und fehlte es daher auch nicht an dem verdienten Beifalle, namentlich am Schlusse der beiden Haupt-Abtheilungen.

Aus Wien.

Opern-Theater. In unserem vorigen Berichte hatten wir weder Neuigkeiten noch Reprisen zu besprechen; diesmal ergeht es uns eben so. Auch der December verstrich ohne irgend welche bemerkenswerthe Anstrengung unseres Opern-Theaters. Die berliner Gäste in ihren bekannten Balleten und Herr Steger in seinem nicht minder bekannten Rollenkreise bildeten den Haupt-Bestandtheil des Repertoirs, und da ein Unwohlsein des Herrn Beck die erwarteten „Nibelungen" von Dorn zu verschieben nöthigte und die Wiederholung mancher anderen Oper unmöglich machte, so dürfen wir uns nicht einmal darüber wundern, dass auch das übrige Repertoire kein musterhaftes war. Von der Ausführung desselben Gutes zu sprechen, wird uns bei dem besten Willen unmöglich. Wir wissen recht wohl, welche Kräfte der wiener Oper zu Gebote stehen und wie sehr diese Kräfte sich abmühen; und eben weil wir das anerkennen, können wir den oft ausgesprochenen Gedanken: „Was könnte wohl Alles mit diesen Kräften und diesen Anstrengungen geleistet werden!" nicht bannen. Was könnte Alles geleistet werden, wenn man auf sorgsames Einstudiren, leidliches Insceneselzen, Frische und Genauigkeit im Ensemble, Correctheit und Natürlichkeit im Vortrage jene Mühe verwenden wollte, die man an rastloses, unerspriessliches Drängen und Hetzen, an eitlen und kostspieligen Tand vergeudet! Wenn man unserem „berühmten" Orchester weniger physische Anstrengung und mehr Genauigkeit und Eifer zumuthete, wer weiss, vielleicht brächte man es dazu, die unzähligen Gewohnheitsfehler, mit denen es behaftet, allmählich abzulegen und wahrhaft Tüchtiges zu leisten. Wenn die Sänger zu einem natürlichen, geschmackvollen Vortrage die nöthige Aneiferung und Anleitung erhielten, wie viel Treffliches könnte da geleistet werden! Von unseren Operisten haben mehrere offenbar Neigung und Geschick zum einfachen, natürlichen Gesangsstil — so Fräul. Tietjens, Fräul. Wildauer, Herr Wolf, Herr Schmid, Herr Erl —, manche Andere sind zwar auf ganz falschem Wege, allein auch sie würden sich vielleicht belehren lassen. Welche treffliche Sängerin hätten wir an Fräul. Cash, stände ihr Stimmansatz und ihr Vortrag in richtigem Verhältnisse zu den vorhandenen Mitteln! Wie bildungsfähig wäre Herr Walter! Ja, selbst die gefeierten Lieblinge des Publicums, die Herren Ander, Beck, Steger, welche sich bei all ihren trefflichen Eigenschaften dennoch auf Abwegen befinden, würden in richtiger Erwägung ihres eigenen Vortheils und zu ihrem eigenen Ruhme auf den Weg edler Natürlichkeit zu gehen lernen. Allein ihnen allen fehlt jene Anleitung, welche nur allein ein kunstverständiger Director im Vereine mit erfahrenen und gebildeten Regisseuren und Capellmeistern zu geben im Stande wäre und deren sichtbare Resultate denn auch im Publicum und in der Presse mehr Aufmunterung finden würden, als jetzt einigen vereinzelten Versuchen thatsächlich zu Theil wird. Ausser diesen allgemeinen Betrachtungen ist das Repertoire nicht geeignet, eine erneute Besprechung hervorzurufen; wir müssten bei fast jeder Oper von Neuem auf den unnatürlichen Vortrag mehrerer Sänger und auf das schlechte Ensemble hinweisen.

Von den Helmesberger'schen Quartett-Productionen fand die vierte am 21. December v. J. Statt. Sie wurde durch ein Herbeck'sches Quartett eröffnet, an welchem sich die verderblichen Folgen der so genannten Schumann'schen Schule deutlich nachweisen lassen. In keinem der vier Sätze ist ein schöner, einfacher Gedanke klar ausgeführt; vielleicht würde ein öfteres Anhören des Quartetts einzelne feine Züge darin entdecken lassen, der Eindruck des Ganzen wird schwerlich je ein wohlthuender sein. Entweder ist Herrn Herbeck gar nichts eingefallen, oder er hat sein Möglichstes gethan, um die Verbreitung seiner Ideen zu verhindern. Diese eigenthümliche Erscheinung zeigt sich in den Werken mancher Componisten unserer Zeit; möchte sich doch jeder von ihnen einer besseren Einsicht, einem sorgsameren, fruchtbringenden Studium der Classiker hingeben, und möge der Himmel jeden von ihnen vor so ungeschickten Freunden bewahren, wie z. B. diejenigen, welche Herrn Herbeck nach der Aufführung seines verfehlten Productes hervorriefen. Die darauf folgende Sonate von Raff interessirt durch einzelne melodiöse Lichtpunkte und durch ein etwas excentrisches, aber schwung- und phantasie-erfülltes Wesen, bildet aber kein organisch reif gewordenes Ganze. Auch sind manche Längen darin; das Adagio wäre, um die Hälfte gekürzt, viel wirksamer. Die Aufführung war eine vorzügliche. Herr Helmesberger spielte mit Schwung und Gefühl, Herr Pruckner einfach natürlich und mit zartem Anschlage. Den Beschluss machte ein Quartett von Mendelssohn.

Am 28. December v. J. fand das zweite philharmonische Concert Statt. Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete es. Die zweite Nummer war eine ursprünglich für Orgel geschriebene, von Herrn Esser geschickt und wirksam instrumentirte „Toccata" von S. Bach, welche mit gehöriger Energie, aber ohne Schattirung und in keineswegs regelmässigem Tempo ausgeführt wurde; die dritte ebenfalls eine neu bearbeitete Antiquität, nämlich eine Arie aus Händel's „Rinaldo", von Meyerbeer mit passender Orchester-Begleitung versehen. Frau Csillag sang diese Arie mit wohlklingender Stimme, aber leider auch in ihrer oft beklagten Vortragsweise, welche in fortwährender unmotivirter Abwechslung zwischen tonlosem Piano und grellem Herausschreien der hohen Noten besteht. Darauf folgte die *B*-Sinfonie von Beethoven, von deren Aufführung dasselbe gilt, wie von fast sämmtlichen Leistungen der gegenwärtigen Philharmonisten; sie sind in jeder Beziehung genügend, in keiner vorzüglich. Am besten ging das Adagio, welches schon durch das würdig langsame, consequent festgehaltene Tempo eine gewisse Weihe erhielt und correct gespielt wurde. Schade, dass die Stimmung der Blasinstrumente mit der der übrigen nicht ganz übereinstimmend war. Die übrigen drei Sätze würden uns befriedigt haben, wenn man nicht von allen Seiten auf die vielen Proben, die Herr Eckert veranstaltete und auf die vollendete Virtuosität der dadurch erzielten Leistungen hingewiesen hätte. Aufführungen gegenüber, welche ihren Schwerpunkt darauf legen, und welche allgemein mit bisher nicht ganz verdienten Lobeserhebungen begrüsst werden, dürfen wir wohl strengere Anforderungen stellen und die thatsächlich mögliche Vollendung beanspruchen. Dieses Prädicat vermögen wir aber weder der Leistung des Dirigenten, noch der des Orchesters beizulegen. Herr Eckert tactirt matt, unbestimmt, ohne jene Ruhe, welche die Erfahrung, ohne jene Energie, welche die Begeisterung gibt. Das Orchester entbehrt in gleicher Weise all jener unerschütterlichen Festigkeit eines gut eingeschulten sieggewohnten Tonkörpers und all jenes dahinstürmenden Feuers jugendlicher Begeisterung. Schnelles

Tempo und feuriger Vortrag sind zweierlei, so sehr man in neuerer Zeit auch bestrebt ist, eines für das andere zu nehmen. Man kann und soll Herrn Eckert für die Veranstaltung der philharmonischen Concerte Dank und Anerkennung zollen; allein von einer hervorragenden Bedeutung dieser Orchester-Leistungen kann dabei, unseres Erachtens, nicht die Rede sein.

(Monatsschr. f. Theater u. Musik.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 2. d. Mts. gab der Männergesang-Verein sein zweites Abonnements-Concert unter Leitung des königlichen Musik-Directors Franz Weber im Casinosaale. Es war eines der besten, sowohl in der Wahl der Gesangstücke als in der Ausführung. Ganz besondere Auszeichnung erwarben mit Recht Mendelssohn's Nachtgesang: „Schlummernd an des Vaters Brust", Silcher's Grablied zur See, Fr. Schubert's Gondelfahrer (ein gar liebliches Stück mit einfacher Pianoforte-Begleitung) und dessen Nachtgesang im Walde mit Begleitung von vier Hörnern, und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler mit Blech-Instrumenten, so wie er ursprünglich geschrieben. Herr Concertmeister Jul. Grunwald spielte ein *Andante* und *Scherzo capriccioso* von David und Ernst's Othello-Phantasie mit ausnehmender Fertigkeit und edelm Vortrage; er wurde sehr beklatscht und gerufen.

Berlin. W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm" ist von der königlichen Intendantur nicht angenommen worden.

Beethoven's nachgelassene Violin-Quartette Nr. 12 und 17 (Op. 132 und 135) sind in einer ganz correcten Partitur-Ausgabe im Schlesinger'schen Original-Verlage von Neuem erschienen.

Die Portraits der königlichen Kammersängerin Mad. Tuczek-Herrenburg, namentlich das höchst ähnliche und künstlerisch trefflich ausgeführte von Schertle, hatten so lebhafte Theilnahme gefunden, dass auch das neue, nach der Busse'schen Zeichnung lithographirte, auf einen zahlreichen Kreis im Publicum zählen kann.

*** **Hannover.** Am 21. Januar erschien der neu einstudirte „Ferdinand Cortez" von Spontini mit allem Pomp auf unserer Bühne und wurde bis auf einige Kleinigkeiten gut zur Aufführung gebracht. Niemann sang den Cortez, Rudolph den Tesco. Dass Ersterer, was die Mittel anbetrifft, zu den vorzüglichsten Tenoristen der Gegenwart gehört, ist unläugbar; in den leidenschaftlichen Stellen hat seine Stimme und auch sein Ausdruck eine imponirende Macht, wie sich dies jetzt wieder, so wie vor Kurzem auch in seiner Darstellung des Eleazar in Halévy's Jüdin zeigte. Möge er sich nur nicht hinreissen lassen, das Maass des Schönen in der Kraft zu überschreiten! Ueberhaupt wäre es sehr zu bedauern, wenn er bei diesen seltenen Natur-Anlagen nicht durch ausdauernde Gesang-Studien die Höhe der Kunst erreichte. Das Haus war ganz besetzt, auch bei der Wiederholung. Orchester, Chor, Tänzer, Decorationen waren glänzend; auch zogen die eilf Pferde, obwohl sie geritten wurden. Wenn die Musik auch nicht durchweg einen grossen Eindruck machte, so zündete doch das in ihr lodernde Feuer und Leben an den meisten Stellen, vor Allem in dem Chor der Verschworenen, und im Ganzen war die Erscheinung des Werkes eine imposante und für die Zukünftler demüthigende und hoffentlich belehrende. — In dem III. Abonnements-Concerte entzückte uns Frau Schumann durch den Vortrag der so genannten Kreuzer-Sonate für Piano und Violine von Beethoven, welche Joachim, namentlich in den beiden letzten Sätzen, gleich vorzüglich spielte. Den Glanzpunkt bildete die ewig schöne, sonnenklare *D-dur*-Sinfonie von Mozart. — Im IV. Concerte hörten wir Meister Ludwig's Pastoral-Sinfonie; angenehme Zugabe war das Violoncellspiel des Herrn Grützmacher von Leipzig. Er spielte das Concert von Molique, eine schöne Arbeit; seine eigene Phantasie war mehr dankbar, als gehaltvoll.

München. Nach der A. A. Ztg. ist Dr. Dingelstedt nun wirklich von der Stelle eines Intendanten des königl. Hoftheaters mit 1000 Gulden (!) Pension entlassen, und zwar keineswegs, weil man von seiner künstlerischen Leitung der Bühne nicht befriedigt war, welcher Niemand grosses Verdienst absprechen kann, sondern weil die Ausgaben die Einnahmen zu bedeutend überstiegen haben. Eine solche Entscheidung eines der ersten Hoftheater in Deutschland dürfte für die Zukunft vorsichtig machen, namentlich wenn ein Schriftsteller oder ein Dichter eine praktische Amtsthätigkeit in der Kunst-Sphäre übernimmt, welche seine ganze Zeit in Anspruch nimmt und es ihm unmöglich macht, an eigene literarische oder poetische Arbeiten zu denken.

Ign. Lachner in Hamburg soll zu dem Texte der Oper „Lorelei", den Geibel für Mendelssohn geschrieben, von dessen Composition bekanntlich nur das Finale des ersten Actes vorhanden ist, eine vollständige Partitur vollendet haben.

Paris. Der *Messager du Théâtre* bemerkt, dass die kaiserliche grosse Oper das Theater ist, welches die Autoren am schlechtesten bezahlt. So hat z. B. das Vaudeville-Theater im December 116,518 Fr. eingenommen und an seine Autoren 15,855 Fr. bezahlt, während die Oper bei einer Einnahme von 113,167 Fr. nur 4729 zu vergüten hatte. Die hundert ersten Aufführungen des Robert der Teufel trugen der grossen Oper eine Million, den Autoren 32,000 Fr. ein. Die hundert ersten Aufführungen von Meyerbeer's Nordstern brachten der komischen Oper 500,000 Fr. und denselben Autoren 65,843 Fr. ein. So hat auch Halévy aus den hundert ersten Darstellungen der Jüdin 16,000 Fr. und aus den hundert ersten Aufführungen der Musketiere der Königin 33,000 Fr. erlös't. — Auf sämmtlichen pariser Theatern wurden im vorigen Jahre 262 neue Stücke aufgeführt.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 7. **KÖLN, 14. Februar 1857.** **V. Jahrgang.**

Die Bedeutung der schönen Kunst.

I.

Die Bedeutung der schönen Kunst ist vielen unserer Zeitgenossen verloren gegangen, weil wir eben alle in der Einen Zeit-Lebensluft athmen, welche der Schönheit nicht günstig ist. Dass aber auch Gutgesinnte, so genannte Gebildete und sonst vernünftig Wohlmeinende dem Schönheitsleben entfremdet sind, davon zeugen — ausser dem theatralischen Unfug, der geduldet, ja, gefördert wird in manchen Kreisen des hohen und höchsten Conservatismus — doch wohl auch die mancherlei Sinnes-Aeusserungen selbst kreuzgesinnter Zeitblätter. Während der Radicalismus Verstand und Witz genug besitzt (s. Lucas 16, 8), um bald die ihm gemässen Tendenzen, bald die technischen Hülfsmittel dazu in wohllautenden Phrasen darzulegen, so findet man dagegen, Gott sei's geklagt! in vielen Zeitungen des Kreuzes da, wo es Kunst oder Kunst-Urtheil gilt, nur zu oft asketische Rhetorik oder abgestandenes Gewäsch von sehr rationalistischer Färbung.

Wie mag solches zugehen? Ist die Kunst etwa radical geworden, also dass sie ihre Jünger aus dem Lager der Kreuzes-Jünger austriebe? So war es nicht von Anfang. — Oder ist es ihre Signatur, von Haus aus radical zu sein? Zwar wenn man manche Künstler der letzten Tage ansieht, so möchte man ja sagen: aber die sind auch danach! — Oder ist das Reich Gottes urwesentlich schönheitsfeind, abtödterisch, asketisch? Zwar behaupten das einige puritanische Pietisten; aber die sind doch nicht das Reich Gottes.

Göthe, Schiller und andere grosse Dichter waren auch in erster Jugend radical, aber nur in dem, was sie nicht verstanden; wie denn auch heute noch die meisten in dem, was sie nicht wissen, links sind, in dem, was sie verstehen und selber machen müssen, rechts. Uebrigens war Göthe wie alle wahren Genien, von Haus aus wahrheitsliebend, was der echte Radicalismus nicht ist; denn dieser sagt vieles, was er nicht weiss, und sagt vieles nicht, was er weiss.

Ist die Kunst eine wesentliche Aeusserung des Geisteslebens, so muss sie ihren Ehrenstuhl haben in allen Gebieten und Parteien, sowohl bürgerlichen als staatlichen und kirchlichen. Ist sie unwesentlich, ein Ding, das da sein kann oder auch nicht: nun, so werfe man sie aus als schädlichen Luxus und nehme dafür Kartenspiel und Würfellust; sie schaden der Seele minder, als das unzüchtige Buhlen mit der Schönheit.

Dass aber Kunst und Schönheit sehr wesentliche Dinge sind zum wahren Leben, das empfindet das unbefangene Gemüth so gut, wie die Weltweisheit es zu erweisen trachtet. Die neuere Weltweisheit (seit und nach Kant) ist bemüht gewesen, sowohl das wesentliche Bedürfniss der Kunst nachzuweisen, als ihren Lebensgehalt in Gedankenkraft auszulegen. Einige feste Sätze sind gewonnen; man bezeichnet das Schönheitsleben im Schattenrisse etwa durch folgende Sätze allgemeiner Anerkennung:

„Schönheit ist die Lebensgestalt, welche Geist und Natur versöhnt darstellt. Die Natur geistlich erscheinend, der Geist natürlich wirkend, ist schön. Landschaft, Thier, Mensch u. s. w. ist schön, in welchem das Natürliche verklärt erscheint — und umgekehrt, in welchem der geistige Inhalt nach Weise bewusstlos wirkender Natur hervortritt. — Kunst ist die von Menschen gewirkte Schönheit. Ihre nächste Wirkung ist, das Herz unmittelbar zu ergreifen, ohne Vorurtheil und Nachdenken, ohne Willen und Lehre, und durch selbsteigene Kraft die Menschenseele in verwandte Schwingung zu setzen. Ihre Fern- und Grundwirkung, oder Quelle und Ziel der Kunst steht darin, dass sie

sei ein Spiegel des wirklichen Geistes, ein Bild des Bildes, zur Lust, nicht zur Arbeit. — Was ein Volk erlebt, erarbeitet, gewonnen, die Blüthe seines Lebens, den Kern seiner Thaten, das Ergebniss seiner Weltanschauung — stellt es in Bildern der Schönheit vor die Seele. So ist das Kunstwerk nicht Sittlichkeit an sich, aber sittliches Ergebniss, Zeugniss und Denkmal der Herrlichkeit verklärter Menschennatur in Höhen und Tiefen, ein menschliches Werk göttlichen Scheins, eine Schöpfung neben der Schöpfung, die flüchtigen Erdenbilder zu dauernder Gestalt verewigend, auf dass sie Wahrheit hegen und tragen und die Seele befruchten mit Lebensathem*)."

So ungefähr die Hauptsätze neuerer Weltweisheit. Und die Gottesweisheit widerspricht nicht, sondern bestätigt den Grund der Schönheit. Nicht bloss, dass ihre Worte selbst voll heiliger Schönheit sind, auch die Werke Gottes oft genannt werden: gut, gross, heilig, wunderbar — was doch wohl nicht „hässlich" bedeuten kann; nein, es sind auch bestimmte Zeugnisse des Schönen in Gottes Wort vorhanden, wenn der Herr genannt wird „Schönster aller Menschenkinder" (Ps. 45, 3 — die Septuaginta 44, 3 nennt ihn sogar ὡραῖος, jugendlich schön über alle Menschen), oder wenn es heisst: „Seine Lippen voll holdseliger Anmuth" (Luc. 4, 22) u. s. w. — Nicht unerheblich ist auch, dass Gut und Schön in alttestamentlicher Sprache oft einerlei ist, was an mehreren Stellen die Septuaginta beweis't, z. B. Genesis 1, 10. Hierauf gründet sich Lavater's Wort: „Wie kann der fromm sein, der das Schöne nicht liebt, da Frömmigkeit nichts ist als Liebe des Schönsten?" (s. Gelzer: N. deutsche Liter., 2. Ausg. 2, 86.)

Wir müssen dem Kryptocalvinismus gegenüber, der in gar manchen kirchlich philosophischen Systemen hindurchspukt und von dem selbst Hegel nicht frei ist, es hier ganz ausdrücklich betonen, was schon griechische Weisheit ahnte, dass die Welt schön ist vor dem Auge Gottes, der das Ganze sieht. Wer anders spricht, der macht Gott zum Urheber der Krankheit, somit auch der Hässlichkeit. „Ist der erstgeschaffene Mensch schön oder hässlich gewesen?" so lautet hier die Streitfrage zwischen Rationalismus und Positivismus, oder zwischen Weltweisheit und Gottesweisheit. Für die erleuchtete Gottesweisheit ist es zweifellos, dass die erste Natur schön gewesen und dass alle Hässlichkeit aus Krankheit stamme. Die Krankheit aber ist ein Zweig des Todesbaumes, wie die Schönheit des Lebensbaumes.

Die wahre Kunstschönheit ist eine Wiederbringung der ersten Naturschönheit, wie die wahre Weisheit eine Wiederbringung ist der ersten ungebrochenen „lauteren Vernunft vor dem Sündenfalle". — Und mit diesem Worte des theuren Gottesmannes halten wir jenes andere zusammen: „Das Evangelium ist nicht gekommen, die Künste zu Boden zu schlagen, sondern sie zu brauchen im Dienste dess, der sie gemacht hat."

Nach diesem allem halten wir für Pflicht, auch hier für das Gute Partei zu ergreifen, Parteilichkeit aber zu meiden. Wer die Wahrheit des Schönen tief in der Seele empfindet, der nehme Partei und kämpfe dafür mit den Waffen des Lichtes. Wer sich aber von Parteilichkeit berücken lässt, heisse nun diese Radicalismus, Toryismus, Conservatismus, Pietismus, Ultramontanismus, der eilt dem Irrenhause der Coterieen zu, um auch den Wahnsinn heilig zu sprechen zu Gefallen jenes thörichten *Esprit de corps*, in welchem Irrenhäuser, Coterieen und Cliquen von jeher ausgezeichnet gewesen.

Ueber jene Grundsätze werden sich wohl alle Besonnenen leicht verständigen, auch wo sie in Worten verschieden sind. Freilich fliegen wohl Idealisten zu hoch, und Techniker graben zu tief; aber beide können sich doch auf dem wohlgegründeten Rechtsboden der Kunst zusammenfinden. Diesen aber hat der trockene Tendenzler verloren, den seine horizontale Richtung von allem Lebendig-Schönen entfernt; denn er sägt die Bahnen des Lebens mitten durch, um sein praktisches Ziel zu erreichen; er sieht nicht Hügel und Wald, sondern nur den Tunnel, die gerade Linie seines Verstandes. Alle Tendenzelei ist leere Parteilichkeit, sei es für ein selbstgeschaffenes Denkbild oder für ein Stichwort, das von aussen her dictirt ist. — Dieser Sclaverei gegenüber steht die andere, die auf dem Grunde platter Sinnlichkeit sich am Schönen bloss amusirt. Beide, die Tendenzer und die Amusablen, gleichen im inneren Wesen den philosophischen Parteien des Spiritualismus und Materialismus, welche wiederum ihre historische Quelle haben in den ältesten Ketzereien der Doketen und Ebioniten. Beide kennen nicht die Schönheit Gottes (Ps. 50, 2, Vulg. 49, Ps. 104, 1 — 2), sondern nur den selbstgewählten Schein ihrer Weisheit (Col. 2, 23.).

Wo die Natur nicht vergeistet wird im Kunstwerke, da haben wir Amusement, Illusion, Augenlust, Fleischeslust. Darin sind uns die Franzosen ja leider so oft vorangegangen seit dem unseligen Ludwig XIV. Solche

*) Ausführlicher über die sittliche Bedeutung der Kunst in diesem Sinne handelt u. A. Krüger: Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst (Leipzig, 1847), S. 330, 344, 346, 348.

flatterige Reihen von Tableaux ohne ideale Triebkraft, wie sie heute in Paris statt dramatischer Poesie verkauft werden, sind keine Geist-Natur, und wenn irgendwo, so ist hier der Beweis geliefert, wie dieses Zeitalter poëtisch impotent ist. Die Tragi-Komödie, die sich zu Paris in die leergewordene Schablone der so genannt Gluck'schen (!) grossen Oper eingedrängt hat, ist von der bezeichneten Art. Scribe und Meyer Beer haben den Tanz begonnen, dessen Tarantelwindungen das Symbol unserer blasirten europamüden, galvanismusbedürftigen Zeit geworden. Noch kürzlich sprach ein übrigens Hochconservativer, ein germanisch christlicher Geselle, als man die Bartholomäusnacht in den Hugenotten tadelte: „Nun, was wollen Sie? Ist nicht der Fanatismus gut geschildert?“ Ja, wohl ist er's. Aber wer das ein **Verdienst** der schönen Kunst nennt, der bezeugt hiermit, **was** seine Schönheitsliebe sei.

Solchergestalt geistlose Natur-Copieen oder unvergeistigte Naturbilder für Kunstwerke hinzustellen, diese Entartung der holländischen Malerei ist kürzlich aus Nachahmung Englands in Frankreich weiter gedrungen und dann, wie bräuchlich, bei uns nachgeäfft. Die alten Holländer aus der glücklichen Zeit, da sie noch Deutsche waren und hiessen — bevor sie (1648) in Zeiten tiefster Noth das wahre Vaterland verlassen hatten —, diese altdeutschen Niederländer gaben auch Wirkliches, aber sie gaben es vergeistet, erhoben aus dem Schmutz, wenn auch auf Dreck gebaut. (Vgl. Hegel's Aesthetik 3, 123 — 124.) Dagegen unsere Allerneuesten! Sie malen im Schlachtenbilde die dicken Blutstropfen scheuselig natürlich; solchen Bildern fehlt weiter nichts als der Leichengeruch, den man ja mit Hülfe einer todten Ratte hinter den Tapeten wohl anbringen mag. Dieser Spass wäre nicht schlechter, als jener französische, da man zum Chor der Haydn'schen Schöpfung bei den Worten: „Und es ward Licht!“ urplötzlich 300 Gasflammen hervorbrechen liess, damit Bruder *Gamin* und *Epicier* auch ganz gewisslich an das Licht gläubeten. So verschmäht man im Roman und Drama auch nicht den Marktgestank mit Modergeruch und Grabesluft; das sei die Wirklichkeit, sagen sie. In diesen Grundzügen sind Irving, James und Boz Dickens, wenn auch um ein Kleines gesunder, doch innerlich nichts besser als Victor Hugo, Eugen Sue, Alexander Dumas; überall ist's geistlose Realität, körperliche Geisselung und Galvanisirung, statt seelhaften Naturlebens. Und dergleichen Unflat ist der *haute volée* nicht fremder als der *demi monde*; beide lieben den *haut goût* des verdorbenen Fleisches.

Die der vorigen entgegengesetzte Verkehrtheit, den **Geist naturlos** darzustellen, ist, obwohl mit sittlichem Scheine überkleidet, doch nicht minder unschön und unwahr, daher verderblich. Bei einem berühmten Aesthetiker fand ich ein kränkliches, asketisches Mönchsgesicht, Braun in Schwarz auf goldgelbem Flimmergrunde; das sollte ein byzantinischer Christuskopf sein, sagte er. Ich kenne die Byzantiner wenig, höre aber von Kennern, dass sie in eigener stiller Schönheit wirken und nicht den Eindruck prosaischer, marterlicher Tendenzelei machen sollen. Gewiss ist, dass der eingefleischte naturherrliche Geist in Raphael's Heiligenbildern alle diejenigen ergreift, die nicht einer sonderlichen Partei verschworen sind. Den Tendenzbildrern aber sei es gesagt: entweder man werfe alle Bilder fort, puritanisch muhamedanisch am abstracten Geiste sich begnügend, oder: braucht man der Bildlichkeit, so ehre man Gott nicht durch Fratzen. — Solcher Tendenzelei gegenüber ist Gellert noch ein genialer Dichter; denn wie arm auch seine Bildkraft sei, er **strebt** doch nach Schönheit im Maasse seiner Begabung. Jener asketische Blutdurst dagegen wirkt auf einfältige Menschen in der Kirche, was der widrige Struwwelpeter in der Kinderstube; gesund Organisirte verabscheuen ihn. Aber hier wetteifern hohe und niedere Thoren, sich für Moschusduft zu begeistern. Ein trauriges Zeugniss solcher Zwinglianischen Askese ist aus neuester Zeit bekannt, verführerisch durch äusserlichen Redeglanz, anwidernd durch innere Naturlosigkeit: es ist **Redwitz' Amaranth** — wo der Wendepunkt des älteren Liebesbündnisses, das einmal gebrochen werden soll — während die zweite Liebe schon hinter der Thür lauert —, in nichts Anderem besteht, als in einer trockenen Katechese über den tridentinischen Katechismus, während 1. Cor. 7, 12 — 13 schon längst zeigte, wie echte bräutliche Naturliebe ins Geistleben sich verkläre.

In diesen beiden gegensätzlichen Einseitigkeiten, die doch auch gut hegelisch brüderlich verwandt sind, bewegen sich die meisten Koryphäen dieser poetisch armen Zeit, berühren sich der feine **Gutzkow** und der blutrünstige **Grabbe**. — Welche der beiden Richtungen der höheren Wahrheit näher stehe, ist schwer zu entscheiden. Die Materialisten verführen das Volk mit eitler Lust, erhitzen es mit brandigem Zunder und nehmen ihm den Glauben an die Wahrheit. Die Spiritualisten verführen die Gelehrten mit eitler Weisheit, erhitzen sie mit gespenstigem Witz und tödten den Glauben an die Schönheit. Jene begehen die Sünde an der Logik, Widersprechendes für Wahrheit zu geben; diese begehen die Sünde an der Natur, Schmerz für Lust, Moralität für Schönheit zu verkaufen.

Berliner Briefe.

[H. Dorn's Oper: Ein Tag in Russland — Personal der k. Oper — Kammermusik fremder und einheimischer Tonkünstler: Maurin, Zimmermann, Laub, Löschhorn, H. von Bülow, Radecke — Sinfonie-Soiréen — Sing-Akademie — Stern'scher Verein — Dom-Chor.]

Den 4. Februar 1857.

Die königliche Oper brachte als Novität eine komische Oper von Dorn: „Ein Tag in Russland." Das Sujet ist eine Art Zähmung der Widerspänstigen und wäre an sich musicalisch nicht unbrauchbar, wenn der Bearbeiter es nur verstanden hätte, die Härten des Stoffes durch geschickte Motivirung zu mildern und die interessanten Beziehungen, die sich daran anknüpfen lassen, in den Vordergrund zu stellen. Von jeher haben die Theaterdichter diesen Stoff geliebt und ihn bald ernster und zarter, bald heiterer und drastischer gestaltet; auch die Musik müsste ihn, wie uns dünkt, mit Glück benutzen können; denn jede Handlung, in der ein kräftiges Empfindungsleben sich regt, ist der Musik günstig. Wie nun aber der Text unserer Oper beschaffen ist, lässt sich nicht viel Günstiges darüber sagen. Die Hauptsache, das Verhältniss des russischen Grafen zu seiner neuvermählten ungarischen Frau, deren Jähzorn gebrochen werden soll, wird nebenbei behandelt und dadurch nicht nur die Gelegenheit zu wirksamen musicalischen Scenen unbenutzt gelassen, sondern es unterbleibt auch, was noch wichtiger ist, die für Gefühl und Verständniss nothwendige Motivirung. Man müsste von dem Hochmuthe der Gräfin, von der Liebe und dem Edelsinne des Grafen viel überzeugter sein, als man es ist, um sich durch das seltsame Mittel, das der Graf ergreift, um seine Frau zur Vernunft und zur Unterwürfigkeit zu bringen, indem er nämlich nach vollzogener Heirath die Maske eines Tischlers annimmt, nicht abgestossen zu fühlen. Statt dessen ist viel Mühe auf die Hineinziehung und Ausschmückung von Nebenpersonen verwandt. Tänze von der Dauer einer halben Stunde schliessen die Oper. Fräul. Wagner, die eigentlich nur eine Nebenrolle gibt, musste genügend beschäftigt werden; und so wurden ganze Scenen erfunden, die mit dem wesentlichen Inhalt der Oper in gar keiner Beziehung stehen. Der Text ist nicht aus Einem Gusse, und schon darum muss die Theilnahme des Zuhörers erschlaffen. Das hiesige Publicum ist so sehr an die Pracht der grossen Oper gewohnt, dass wir es keinem Componisten verargen, wenn er ebenfalls dazu seine Zuflucht nimmt. Und Herr Dorn hat wenigstens nicht in einer Weise, die man entschieden missbilligen müsste, davon Gebrauch gemacht. Der erste Act hält sich von jedem äusseren Apparate gänzlich frei; eigentlich auch der zweite, nur dass hier einige Effect-Mittel angewandt werden, die sich nicht ganz mit dem höheren Stil der komischen Oper vertragen und mehr dem Vaudeville gehören. Es sind folgende: Die Baronin (Fräul. Wagner) erzählt von einem Maskenballe, dem sie in Paris beigewohnt. Alle die bunten Masken schweben in ihrem Geiste auf und nieder; und indem sie den Türken, den Mauren, den Polen schildert, stimmt sie oder vielmehr das Orchester die Motive der Haremswächter aus dem Oberon, des Pedrillo mit seinem maurischen Ständchen aus dem Belmonte, der Polonaise aus dem Faust u. s. w. dazu an. Das ist also ein einfaches Potpourri, das besser im Vaudeville als in der komischen Oper an der Stelle wäre. Dabei ereignet sich noch Folgendes. Unter den verschiedenen Motiven ertönt auch die Cachucha. Dies gab eine Gelegenheit, Fräul. Wagner dem Publicum tanzend vorzuführen. Indem die Klänge der Cachucha an dem Geiste der lebenslustigen jungen Dame vorüberziehen, macht sie unwillkürlich die Bewegungen des Tanzes mit. Dies ist ganz natürlich herbeigeführt und doch zugleich äusserlich herbeigezogen, da es für den übrigen Inhalt des Stückes vollständig gleichgültig ist. Fräul. Wagner lös'te ihre Aufgabe übrigens mit Grazie und Tact, indem sie das Zuviel sorgsam vermied. Im weiteren Verlaufe des Stückes kommt noch eine ähnliche Episode vor, die mehr der Posse, als der komischen Oper würdig ist. Die Baronin parodirt den Ton, in dem sich die Herren und Damen vom Hofe äussern würden, wenn sie erführen, dass ein Tischler eine Gräfin geheirathet habe. Der dritte Act — ursprünglich als Finale des zweiten Actes gedacht — ist fast ganz Ballet. Indess ist das Ballet durch den dramatischen Zusammenhang vollständig gerechtfertigt, und Herr Dorn hat gute Musik dazu gemacht. Namentlich gebührt ihm das Verdienst, auf einen originellen Gedanken gekommen zu sein. Er hat eine Ballet-Fuge geschrieben, die musicalisch eben so lebendig erfunden als gut ausgeführt ist. Die Tänzer sind in vier Gruppen getheilt, und mit jedem neuen Eintritt des Thema's tritt eine neue Gruppe auf. Was im Uebrigen die Musik betrifft, so lässt sich ihr nachrühmen, dass sie leicht und fliessend ist. Der Ton der komischen Oper ist mit Glück getroffen, auf die Instrumentation ist unverkennbare Sorgfalt verwandt. Einzelne Nummern ragen durch ihre charakteristische Haltung vortheilhaft hervor, namentlich ein Lied des Iman und ein „Frühstücks-Duett". Ueberhaupt ist der erste Act in musicalischer Beziehung am hervortretendsten; zwar ist auch er nicht ganz ohne Längen, aber man kommt leichter darüber hinweg, weil man hier und da doch immer durch

gelungene Züge angeregt wird. Ein grosser Fehler der Anlage ist es, dass der zweite Act hinter dem ersten zurückbleibt. Die Erfindungskraft ist dem Componisten ausgegangen; wo nicht die oben erwähnten äusserlichen Effect-Mittel helfen, ist der Inhalt dürftig und uninteressant. Wenn der Componist mit dem zweiten Acte noch eine gründliche Umarbeitung vornehmen wollte und könnte, so würde sein Werk mehr Aussicht auf dauernden Erfolg haben.

Sonst ist in Betreff des Repertoires der königlichen Oper nichts Besonderes zu erwähnen. Nur hinsichtlich des Personals ist zu berichten, dass ausser Fräul. Mandl auch Fräul. Baur, über deren Gastspiel ich in meinem letzten Briefe schrieb, auf drei Jahre engagirt ist. Einige ihrer Leistungen, seitdem sie engagirt ist, sind besser gewesen, als ihre Gastrollen; namentlich ist die Reinheit der Intonation sicherer geworden. Ob indess diese Sängerin trotz mancher unläugbaren Vorzüge eine feste Stütze des Repertoires werden kann, steht noch immer sehr in Frage. Bis jetzt gelingen ihr Einzelheiten, aber sie ist noch nicht im Stande, ein abgerundetes Ganzes zu geben. Frau Köster, deren Contract Ostern zu Ende geht, ist aufs Neue engagirt worden, und zwar, wie verlautet, auf so lange Zeit, als sie überhaupt bei der Bühne bleiben will. Der Abgang dieser Sängerin würde eine auf längere Zeit unausfüllbare Lücke hervorgebracht haben. Sie ist die wesentlichste Stütze des classischen Repertoires, da Fräul. Wagner schon durch ihre Stimmlage von den meisten classischen Rollen ausgeschlossen ist, und wir kennen keine Sängerin in Deutschland, die ihr in ihrem Fache an geistiger Begabung, dramatischem Feuer, fein gebildetem Geschmacke und tüchtiger Schule gleich käme. Selbst Jenny Ney mit ihrer prachtvollen Stimme würde sie nicht ersetzen können, wenigstens in den Beziehungen nicht, die uns wichtiger sind, als der blosse äussere Klang. Frau Köster reisst die grossen Massen seltener hin, weil ihr die üppige Naturkraft fehlt, die am ersten blendet; aber je länger man sie kennen lernt, desto mehr erkennt man, von wie hohem Werthe ihre Leistungen sind. Wie lange Fräul. Wagner unserer Bühne noch erhalten bleiben wird, darüber hat man in letzter Zeit nichts gehört. Herr Mantius hat sich definitiv entschlossen, Ostern die Bühne zu verlassen; Herr Krüger, der in der letzten Zeit erfreuliche Fortschritte machte, ist seit Anfang dieses Jahres Mitglied der dresdener Oper; Herr Hoffmann hatte sich an eine Aufgabe gewagt, die ihm bei dem baritonartigen Klange seines Organs zu lösen unmöglich war (Achill in der Iphigenie in Aulis) und kränkelt seitdem. So ist der Tenor fast allein durch Herrn Formes vertreten; und da auch dieser letzthin heiser war, so ereignete es sich, dass der Tannhäuser trotz eines Allerhöchsten Befehles nicht gegeben werden konnte.

Das interessanteste Ereigniss dieses Winters war die Anwesenheit des pariser Quartettes. Wenn ich auch nicht unbedingt dem Beifalle mich anschliessen kann, den dasselbe bei Ihnen am Rheine und grossentheils auch in Berlin gefunden hat, so kann doch darüber kein Zweifel sein, dass es eine ungewöhnlich hohe Stelle einnimmt. Aber ich finde nicht, dass sich in der Auffassung Beethoven's das französische Element ganz verläugnet. Die Technik ist bewundernswerth, die Sicherheit und Feinheit des Zusammenspiels, die gleichmässige Abwägung der Kräfte erreicht oder übertrifft die kühnsten Erwartungen; die Auffassung ist überall geistreich und lebendig; aber jene deutsche Fülle des Gemüthes und der Leidenschaft, die gerade in Beethoven so mächtig hervortritt, wird, wie uns scheint, von den Franzosen nicht wiedergegeben. Im Aeusseren spiegelt sich das Innere; und so müssten wir vor allen Dingen, in vielen Fällen wenigstens, einen grösseren Ton verlangen, als das pariser Quartett ihn besitzt. Namentlich hat der erste Violinist einen etwas spitzen und kurzen Ton, der mitunter, namentlich im Scherzo, ganz an rechter Stelle ist, aber doch überall da nicht ausreicht, wo es darauf ankommt, Empfindungen auszudrücken, die aus dem tiefsten Innern der Seele hervorquellen. Ferner haben die Franzosen in rhythmischer Beziehung eine grössere Neigung, scharf abzusetzen, als zu binden und zu verschmelzen, und auch dies entspricht nicht immer dem deutschen Geiste. Die Wirkung wird pikanter, als sie beabsichtigt war; an die Stelle des Kühnen und Schwungvollen tritt das geistreich Verständige. Ich möchte sagen, das pariser Quartett macht die letzten Werke von Beethoven salonfähig; es trägt sie mit so viel Klarheit und Geschmack vor, dass ein grösseres Publicum, als bisher, dafür gewonnen wird; aber die ganze Tiefe, die darin liegt, wird nicht erschöpft. Leider war der Aufenthalt unserer Gäste zu beschränkt. Es gehört Zeit dazu, um in Berlin bekannt zu werden, überdies auf dem Gebiete der Quartett-Musik, die bei uns nur eine kleine Zahl von Freunden hat. Erst in der letzten Soiree, welche die Pariser gaben, war der Besuch so zahlreich, als wir es im Interesse der Sache und ihrer selbst wünschen mussten; jetzt, als das Publicum aufmerksam geworden war und ihnen den rauschendsten Beifall spendete, mussten sie fort. Sie werden hoffentlich Berlin bald wieder berühren; dann finden sie einen geebneten Boden.

Ueberhaupt gab dieser Winter vielfache Gelegenheit, sich an vollendeter Ausführung von Quartetten zu erfreuen. Ueber die Anwesenheit der jüngeren Gebrüder Müller schrieb ich Ihnen in meinem letzten Briefe. Das Zimmermann'sche Quartett besteht in gewohnter Weise und leistet in seinen Aufführungen Vorzügliches, namentlich was die Correctheit des Spiels betrifft. Das Quartett der Herren Laub, Radecke, Würst und Dr. Bruns hat sich schnell eine genügende Zahl von Freunden gewonnen. Von besonderem Interesse war die letzte Soiree dieser Herren, in der ausschliesslich Beethoven, und zwar nach seinen drei Perioden (*A-dur*, *F-dur*, *A-moll*), vertreten war. Auch das Oertling'sche Quartett setzt für einen geringeren Eintrittspreis seine Bemühungen fort.

Die Kammermusik war ferner durch die Trio-Soireen der Herren v. Bülow, Laub und Wohlers, deren bis jetzt drei Statt gefunden haben, durch die Trio-Soireen der Herren Löschhorn und Gebr. Stahlknecht und durch die Soireen der Herren Radecke und Grünwald vertreten. Die Soireen der Herren v. Bülow und Genossen waren in mehrfacher Beziehung sehr interessant, und es ist namentlich hervorzuheben, dass die Concertgeber so viel Entsagung haben, die neueste Musik nur mit Maass in ihre Programme aufzunehmen. In der ersten Soiree hörten wir ausser dem *B-dur*-Trio von Schubert die berühmten 33 Variationen von Beethoven, die freilich für denjenigen, der sie in Einem Zuge hören soll, etwas ermüdend sind und auch schwerlich die Bestimmung haben, hinter einander gespielt zu werden, und ein Trio (*Fis-moll*) von Frank, das zwar keineswegs ein gleichmässig vollendetes, reifes Kunstwerk ist, aber doch eine reich begabte, empfindungsvolle, edel geartete Phantasie verräth. Die zweite Soiree begann mit einer Sonate für Clavier und Violine von Bach, darauf folgte ein Trio von Mozart, dann die namentlich in ihrem Adagio so tief empfundene *D-dur*-Sonate von Beethoven für Clavier und Cello; den Beschluss machte das *D-moll*-Trio von Schumann, das mit Ausnahme des Adagio allgemein einen sehr wohlthuenden Eindruck machte. Wie Sie sehen, war diese Soiree ganz historisch angelegt. Die dritte Soiree begann mit einem schon in früherer Zeit hier aufgeführten phantasiereichen Trio von Volkmann; daran schloss sich die *H-moll*-Sonate von Liszt, ein excentrisches und dabei, mit Ausnahme sehr weniger Abschnitte, auch nicht einmal leidenschaftliche Stimmungen hervorrufendes Werk; den Beschluss machte das *Es-dur*-Trio von Beethoven. In den Soireen der Herren Stahlknecht kam ein Trio von Marschner (*F-dur*) zur Aufführung, das zwar nicht durch die Bedeutung seines Inhalts hervorragt, aber mit Geschmack und Gewandtheit geschrieben ist; namentlich ist das Scherzo leicht, gewandt und charakteristisch. In der vorletzten Soiree der Herren Radecke und Grünwald kam ein Trio (für Clavier und Violine, *F-moll*) von Bargiel zur Aufführung, das jedenfalls von Phantasie, edelm Sinne und technischer Gewandtheit Zeugniss gab. Der Componist hat nicht das Höchste erreicht, dazu fehlt es ihm an Einfachheit und natürlicher Frische und an der Kraft, den Grundgedanken, den er aufstellt, in demselben Geiste fortzuführen, in dem er ihn ursprünglich erfasste; aber es ist ein Talent in ihm, welches das Recht hat, sich zur Geltung zu bringen, und ein Sinn, der, wie wir hoffen, an der wahren Bestimmung der Kunst nicht irre werden wird. In alter Zeit drückte man dies so aus, dass die Einbildungskraft unter der Zucht des Verstandes stehen müsse, um ein wahrhaftes Kunstwerk hervorzubringen, und damit ist Alles gesagt. Der Künstler, der mit Mühe und Anstrengung neue Combinationen und Effecte hervorsucht, ist es überhaupt nicht; die Kraft der Phantasie muss dem geborenen Künstler freiwillig sich darbieten; und nur jenes Andere hat er mit Mühe und Fleiss zu suchen, dass seine Gedanken zur Klarheit durchdringen, dass die mannigfaltigen Gestalten der schöpferischen Phantasie sich zur Einheit und Harmonie zusammenschliessen. Die letzte Soiree der Herren Radecke und Grünwald war eine Gedächtnissfeier für Robert Schumann — bis jetzt die einzige, die in Berlin Statt gefunden. Schumann ist erst in den letzten Jahren hier bekannter geworden, und verehrt und bewundert wird er auch jetzt nur in kleinen Kreisen. Doch war es wohl eine Pflicht der Pietät, seiner, der so viel Schönes geschaffen, durch eine besondere Aufführung zu gedenken. Ausser dem elegischen Gesange von Beethoven, der die Feier eröffnete, hörten wir das Clavier-Quintett, das spanische Liederspiel, zwei Sopran-Lieder, die Stücke im Volkstone für Clavier und Violine und die symphonischen Etuden. Es waren somit alle Perioden vertreten. Die Aufführung war sehr gelungen. Namentlich heben wir das treffliche Clavierspiel des Herrn Radecke, der mit eben so sicherer Technik als feuriger Auffassung den Gegenstand beherrschte, und den von wahrem künstlerischem Gefühle getragenen Gesang der Frau Würst hervor, welche zu den wenigen Sängerinnen gehört, die das Geistige in der Kunst zur Herrschaft bringen.

In den Symphonie-Soireen der königlichen Capelle, die in den letzten Jahren ihre schon in früherer Zeit so meisterhaften Leistungen noch zu überbieten vermag, trug Herr Pauer aus London das *Es-dur*-Concert von Beetho-

ven vor und bewährte sich darin als einen sehr gediegenen Spieler, der mit trefflicher Tecknik eine geschmackvolle, gebildete Auffassung vereinigt. In einem der Gustav-Adolf-Concerte trat die Concertsängerin Frau Förster aus Dresden auf, über deren schätzenswerthe Leistungen ich schon in früheren Jahren berichtete. Sie blieb diesmal hinter den Erwartungen zurück, die man von ihrem Gesange hegen konnte; doch wäre es unbillig, bei einem Sänger, der mehr als jeder andere Künstler von der Gunst des Augenblickes abhängt, allzu absprechend zu sein.

In dem zweiten Concerte des Stern'schen Orchester-Vereins, dem Referent nicht beiwohnte, trat der Violin-Virtuose Herr Singer aus Weimar auf und fand durch die Schönheit seines Tones und die Trefflichkeit der Technik allgemeinen Beifall; eben so allgemein wird aber die Wahl der Stücke gemissbilligt.

Die Sing-Akademie führte das *Requiem* von Cherubini (am Todtenfeste, für das es wie geschaffen scheint), die *H-moll*-Messe von Bach (zum zweiten Male in diesem Winter) und die Jahreszeiten, der Stern'sche Verein die Walpurgisnacht und den Radziwill'schen Faust auf. Die meisten dieser Aufführungen gelangen sehr gut; nur in der Bach'schen Messe liessen die Solostimmen und das Orchester viel zu wünschen übrig. Ja, es ereignete sich sogar der Unfall, dass in der einen Bass-Arie das obligate Horn consequent um etwa einen Viertel-Ton zu tief stimmte. Das grosse Publicum, das sich nur an Aeusserlichkeiten zu halten pflegt, macht mehr Wesens daraus, als die Sache verdienst, und lässt es auch die Chöre entgelten, die zwar nicht ausgezeichnet, aber, wenn man die Schwierigkeiten des Werkes erwägt, recht tüchtig waren. Die Sing-Akademie hat übrigens ihre beste Solosängerin, Frau Hahnemann, durch einen frühen und schmerzlichen Tod verloren. Sie hatte eine der lieblichsten Sopranstimmen und, obgleich Dilettantin, eine sehr achtungswerthe Technik.

Die Domchor-Concerte haben Altes und Neues, d. h. Unbekanntes aus alter Zeit gebracht. In die erste Kategorie gehört ein *Sanctus* von Palestrina (aus der Marcellus-Messe), *Magnificat* von Gabrieli, *Miserere* von Orlando Lasso, „Nun hab' ich überwunden" von J. M. Bach, „Ich lasse dich nicht" von J. C. Bach und das *Ave verum* von Mozart. Folgende Stücke waren hier noch nicht öffentlich gehört worden: ein *Vere languores*, angeblich von Lotti, ein *Kyrie* und der kurze Satz aus dem *Requiem*: „*Inter oves*", beide von Lotti. Alle drei Sätze sind als meisterhaft zu bezeichnen; den höchsten Rang aber nimmt das *Inter oves* mit seinen kühnen und ausdrucksvollen Accord-Folgen ein. Ferner ein *Christus factus est* von Fioroni, etwas modern, aber ansprechend, ein *Gloria* von Durante, das wir nicht für bedeutend halten, und ein *Adoramus* von Palestrina, das etwa in dem Stile der Improperien von Vittoria geschrieben ist, mehr homophon und melodiös, leicht ansprechend und sehr innig. Endlich mehrere Choräle von Eccard und Seb. Bach und ein *Ave Maria* von Mendelssohn.

G. E.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,
unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.
Dinstag, den 10. Februar 1857.

Programm. I. 1) Sinfonie in *D-dur* von W. A. Mozart; — 2) „Gesang der Geister über den Wassern" von Göthe, für Chor und Orchester componirt von F. Hiller; — 3) Violin-Concert Nr. 11 (*G-dur*) von L. Spohr, gespielt von Herrn August Kömpel, Kammermusiker und Solospieler des königlichen Hof-Orchesters in Hannover.

II. 4) Ouverture zu Calderon's „Dame Kobold", von Karl Reinecke (zum ersten Male); — 5) Variationen für die Violine von H. Vieuxtemps, gespielt von Herrn A. Kömpel; — 6) Hymnus für Chor und Orchester zur Krönungsfeier Georg's II. (1727) von G. F. Händel; — 7) Ouverture Nr. 3 zur Oper Leonore von L. van Beethoven.

Mozart's Sinfonie in *D-dur* (in vier Sätzen) ging von den Orchesterwerken des heutigen Abends am besten. Hiller's „Gesang der Geister" ist ein liebliches und doch einer tiefen Anschauung durchaus nicht entbehrendes Gesangstück. So kurz es ist, so zeigt es doch die vorzüglichen Eigenschaften der Hiller'schen Muse alle vereinigt: poetische Auffassung, eigenthümlich melodischen Schwung und treffliche Anwendung des Orchesters besonders zu malerischer (keineswegs aber decorativer) Schilderung. Der Charakter Hiller'scher Malerei ist eben der feine Pinsel, im Gegensatz zu den Klatsch-Effecten mit musicalischem Copal.

Herr August Kömpel spielte das Concert von Spohr in jeder Hinsicht vortrefflich und mit ganz ausserordentlichem Erfolge. Sein Ton, wie sein Strich sind schön, der Uebergang von einer Saite auf die andere ganz vorzüglich und der Vortrag namentlich im *Piano* des Adagio voll des innigsten Ausdrucks. Wir haben in ihm einen echten Schüler Spohr's schätzen lernen, der die schöne, das Gemüth überall ansprechende Composition seines Meisters in demjenigen Geiste und mit demjenigen Gefühle vortrug, die Spohr's Eigenthümlichkeit verlangt. Herr Kömpel hat drei Jahre (von 1844 bis 1847) unter Spohr's Leitung studirt und war dann noch bis 1851 Mitglied der Capelle in Kassel. Seit 1852 ist er in Hannover.

K. Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold" ist ein fein erdachtes und fein gearbeitetes Orchesterstück. Der Charakter eines Prologs zu einem Lustspiele ist sehr gut festgehalten; ob gerade zu dem genannten von Calderon, können wir nicht beurtheilen, da wir jene Dame nicht kennen. Das zuerst Bemerkte ist aber die

Hauptsache. Der nahe liegenden Verleitung zu Nachahmung des Ausdrucks des Neckischen und Pikanten, wie er bereits da gewesen, hat Reinecke auf lobenswerthe Weise widerstanden. Motive und Ausführung haben das Verdienst, originel zu sein, wenn wir sie auch gerade nicht als genial bezeichnen können. Die Instrumentirung ist lobenswerth und zeigt den gewandten Meister. Die Ouverture ist als Op. 51 bei Breitkopf & Härtel erschienen. Wie kommt aber die berühmte Verlagshandlung zu solcher überdrucklich verschwommenen Partitur? Sollen uns vielleicht jetzt die Partituren zugleich als Facsimile der Handschriften des Componisten verkauft werden? Man sehe dagegen die Mozart'schen Sinfonie-Partituren aus derselben Officin an!

Die Krönungs-Hymne von Händel nahm sich nach der Dame Kobold und den Variationen von Vieuxtemps etwas curios aus; sie wurde aber gut gesungen.

Die wundervolle Leonoren-Ouverture aber konnte den gewohnten Eindruck dieses Mal nicht machen; die Ausführung war ohne Schwung und an manchen Stellen sehr mangelhaft. Es gibt gewisse Dinge, welche der Dirigent nicht voraussehen, und andere, die er zwar voraussieht, aber nicht ändern kann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Das zweite Abonnements-Concert der Liedertafel, welches am 27. Januar Statt fand, brachte die liebliche *Es-dur*-Sinfonie Haydn's, Psalm mit Tenor-Solo von F. Hiller, Coriolan-Ouverture, *Crucifixus* von Lotti und *Ave verum* von Mozart und zum Schlosse die prachtvolle Walpurgisnacht von Mendelssohn. Verdient die Zusammenstellung des Programms unsere vollste Anerkennung, so dürfen wir auch der Ausführung lobend gedenken. Mit Ausnahme des *Crucifixus*, einer *A-capella*-Composition, welche ihrer difficilen Intonation und vielfachen harmonischen Verwechslungen halber einem aus Dilettanten bestehenden Vereine kaum zu bewältigende Schwierigkeiten auferlegt und vollkommen nur von langjährig in derartigen kirchlichen Chören geübten Sängern vorgetragen werden kann, liess der Vortrag der übrigen Instrumental- und Vocal-Piecen nichts zu wünschen übrig. Das Orchester executirte die Sinfonie und die herrliche Coriolan-Ouverture mit Präcision und Sauberkeit, und die Liedertafel leistete gleichfalls Vortreffliches in dem Vortrage der beiden Compositionen, dem *Ave verum* und der Walpurgisnacht, welche ihrem Charakter nach so verschieden sind, und von denen doch jedes in seiner Gattung ein Meisterwerk ist. Interessant war für uns die Nebeneinanderstellung des *Crucifixus* und des *Ave verum*, zweier kirchlichen Chöre, in denen sich der Unterschied zwischen der einfachen, strengen Weise des Mittelalters und der weichen, schmelzenden, Geist und Sinn fesselnden kirchlichen Musik des vorigen Jahrhunderts prägnant ausspricht. Bekanntlich wird in neuester Zeit die letztere Richtung als zu sinnlich von der Kirche verpönt und der strenge *A-capella*-Stil wieder einzuführen gesucht. Recht deutlich wurde uns hierbei, wie wenig dieser Versuch von dem Geiste unserer Zeit begünstigt wird. Die Soli sangen Herr Meffert, Tenorist unserer Oper, und zwei tüchtige Mitglieder des Vereins, Frau Schmidt und Herr Wallau, recht brav. (S.-D. M.-Z.)

Braunschweig. Im ersten Symphonie-Concerte der herzoglichen Hofcapelle kam eine Haydn'sche Sinfonie, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und der 23. Psalm für Frauenchor und Orchester von Franz Schubert zur Aufführung. Die Chöre wurden von der Sing-Akademie gesungen. Herr A. Kömpel, erster Solospieler der hannover'schen Hofcapelle, spielte Spohr's Gesangs-Scene und entzückte allgemein durch seinen eben so seelenvollen als brillanten Vortrag.

In einem Benefiz-Concerte des Hof-Capellmeisters Abt hörten wir eine Suite in *H-moll* für Orchester von Seb. Bach, Mendelssohn's Meeresstille und Weber's Oberon-Ouverture in vortrefflichster Ausführung. Herr A. Zizold, Mitglied der dresdener Hofcapelle, Sohn und Schüler des ersten Flötisten unserer Capelle, ärntete für den Vortrag einer Flöten-Phantasie von Briccialdi stürmischen Beifall. Die Hof-Opernsängerinnen Fräul. Ferrari und Frau Kreyssel, so wie der Hof-Opernsänger Bölken hatten die Gesanges-Vorträge übernommen.

Leipzig. Jedes der vier Gewandhaus-Concerte seit Neujahr führte uns einen namhaften Gast vor: das erste Frau Dr. Schumann (Mozart's *D-moll*-Concert, Beethoven's *Es-dur*-Variationen mit Fuge). Im zweiten hörten wir die ehrenwerthe Künstlerin abermals (Schumann's *A-moll*-Concert, „Schlummerlied“ aus den Albumblättern von Schumann, zwei ungarische „musicalische Momente“ von Schubert, Lied ohne Worte, *A-dur*, von Mendelssohn), neben ihr einen äusserst tüchtigen Violinisten, Concertmeister Lauterbach aus München (5. Concert von Bériot), welcher verdienter Maassen durch Hervorruf ausgezeichnet wurde; sein Ton und sein charaktervolles, solides Spiel waren wirklich dieser Ehre werth. Im dritten Abonnements-Concerte trat der wiener, jetzt in London lebende Pianist E. Pauer auf und — wunderbar ist's zu sagen — drang selbst nach einer Vorgängerin wie Frau Dr. Schumann, nachdem unser Publicum Fräul. Staudach aus Wien, den Hofpianisten der Königin von England Cosino und eine Schülerin unseres Wenzel, Fräul. Hauffe, nach der Reihe gehört und gewürdigt hatte, dermaassen durch, dass er gerufen und durch das in solchen Fällen übliche drittmalige Applaudiren zu einer Zugabe genöthigt wurde (auf dem Programme standen Beethoven's viertes *G-dur*-Concert und die Solostücke Cascade und Tarantelle von ihm selbst). Das jüngste, vierte, Concert führte den Tenor Rudolph Otto aus Berlin vor; er trug eine Arie aus der Schöpfung und die Tenor-Partie in Mendelssohn's Lobgesang vor, in dem er zwar nur mässig mit Beifall gelohnt wurde, in der That aber mehr verdiente. Er weiss ein gesundes und biegsames Organ in zumeist glücklicher, geschmack-geläuterter Weise zu handhaben. Frau Nissen-Saloman wirkte in den drei letzten Aufführungen, am 8., 15. und 22. Januar, mit, grösstentheils reichlich mit Beifall gelohnt; ihre Leistungen lassen aber — ihre grossartige, nur im Punkte des Trillers zu wünschen übrig lassende Schule in Ehren — kalt. Orchestrale Lichtpunkte waren Schubert's *C-dur*-Sinfonie und Beethoven's erste Leonoren- und Coriolan-Ouverturen.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. **KÖLN, 21. Februar 1857.** **V. Jahrgang.**

Die Weihe des Frühlings (Ver sacrum).

Für Soli, Chor und Orchester componirt

von

Ferdinand Hiller.

III.

(S. Nr. 5 und 6)

Die Arie des **Priesters**, mit welcher der zweite Theil beginnt, ist zwar in Einem Tempo, aber ohne eigentliche Wiederholungen geschrieben. Sie bewegt sich zwischen Gefühlen des Dankes und der Wehmuth hin und her (*D-moll* und *D-dur, Andante mosso,* 4/4); als kurzes Zwischenspiel tauchen die Töne einige Mal wieder auf, in welchen der Priester zu Anfang die Worte: „Und zwiefach ist die Seele mir bewegt“, ausspricht. Sie schliesst als vollständig selbstständiges Musikstück ab, das durch seinen einfachen und tief empfundenen Ausdruck (besonders in der Stelle: „O, zürne nicht, wenn sich ein fühlend Herz in meinem Busen regt!“) eine vortreffliche Wirkung macht.

Den Contrast, den der Text durch die unmittelbare Folge des Heranziehens der Hirten und Landleute mit ihren Opfergaben beabsichtigt, hat der Componist auf sehr gelungene Weise dargestellt. Das Haupt-Motiv des Chors:



wird erst von den Bläsern allein mit Begleitung von Pizzicati-Accorden der Saiten-Instrumente und einzelnen Triangelklängen 24 Tacte lang bis zum Schlusse auf der Dominante vollständig vorgebracht, worauf dann die Stimmen einsetzen. Als einen glücklichen Gedanken müssen wir hervorheben, dass die Gesangbässe in diesem Chor gar nicht auftreten. Sopran und Tenor führen die Melodie im Einklang, und der getheilte Alt füllt die Zwischen-Harmonie. Man kann sich nichts einfach Lieblicheres denken, als dieses — ebenfalls vollkommen abgeschlossene — Musikstück; diese zwei ersten Nummern des zweiten Theiles sind, zumal in ihrer Aufeinanderfolge, so echt musicalisch ergreifend und erwärmend, wie man sie in der Vocalmusik der Neueren selten findet.

Im folgenden Recitativ des Priesters macht sich zunächst nach den Worten, mit welchen er den heiligen Speer wieder in den Boden pflanzt, ein kurzes, feierlich kräftiges Zwischenspiel, dem ein Trompetenruf folgt, vortheilhaft bemerklich, und dann die mysteriösen, dunkeln Harmonieen, unter welchen das „inhaltschwere Wort sich zu befreien ringt.“ Sie regen das Volk zu dem Chor: „Der Seher schweigt!“ an (*Andante, C-moll,* 2/4), der im Ausdruck der ängstlichen Demuth und der Ahnung von etwas Schmerzlichem trotz seiner Kürze ein bedeutendes Stück ist; besonders ist der Schluss eindringend, wo zuerst der Tenor, dann der Alt die Worte aussprechen: „In Freude weben die Götter Trauer!“ —, dann Alle dasselbe Gefühl zu lautem Ausbruch bringen und es eben so plötzlich, wie über sich selbst erschrocken, wieder dahin sterben lassen.

Nach dem Recitativ, in welchem der Priester die Forderung eines Menschenopfers verkündet, fällt der Chor: „Weh! welch ein Spruch!“ mit unwillkürlichen Ausrufungen des Entsetzens ein, die auf einer stürmisch bewegten Figur der Streich-Instrumente (*Allegro vivace, G-moll,* 4/4) zu unregelmässigem Ausbruche kommen, bis bei dem plötzlichen Unisono-Einsatz der Posaunen, Bässe und Geigen auf *ges* zu den Worten: „Ich bin erstarrt!“ die Stimmen Anfangs einzeln eintreten, dann sich aber in ergreifender Modulation zu einem erschütternden Gesammt-Accord steigern, um wieder leise verhallend mit abgebrochenen Nachklängen der Instrumente nach *D-moll* zu verschwinden. Diese

wenigen Tacte dürften leicht eine der hervorragendsten Stellen des ganzen Werkes bilden; es ist darin mit den einfachsten Mitteln eine Wirkung erzielt, die an Gluck erinnert. Auch die darauf in *D-moll* eintretende Wendung des Chors zu wehmüthiger Betrachtung: „Ach, es ist hart, das junge Leben dahin zu geben!" trägt den Charakter Gluck'scher Einfachheit, zumal wenn sie mit Ausdruck gesungen wird. Unmittelbar anschliessend ergreifen die Krieger das Wort: „Ja, das ist Fluch!" in einem *Allegro con impeto* (*G-moll*, $^{3}/_{8}$), welches uns mit der starken Instrumentirung und in dieser musicalischen Umgebung etwas zu modern wild und trotzig vorkommt. Der Schluss drückt indess das Eindringen auf den Priester prägnant genug aus. Das Recitativ, in welchem dieser die Frevler zurückweis't, ist durch seine Zwischenspiele mit den langen Pausen und durch das Nachspiel, das in unregelmässigen Rhythmen vom *Fortissimo* bis ins *Pianissimo* zurückweicht, sehr originel; es drückt die Mischung von Scheu und Groll in den Zurücktretenden und die mächtige Wirkung der eifernden Priesterworte auf die Empörer bis zum Verstummen auf wahrhaft dramatisch-malerische Weise aus.

Es folgt nun die Scene, in welcher sich der junge Führer der Albaner (Tenor) und Camilla, seine Geliebte, zum Opfer darbieten. Die Worte sind in recitativischen Arioso-Sätzen componirt. Der erste Ruf des Führers: „Haltet ein!" verschwindet mitten in einem steigenden *Fortissimo* des Orchesters zu sehr; es ist dies eine Situation, in welcher es nicht so sehr darauf ankommt, durch die Modulation die Wendung der Handlung auszudrücken, als durch die Singstimme, da hier durchaus die Persönlichkeit sich geltend machen muss. Wenn der Tenor unmittelbar nach dem *Fortissimo*-Tacte des Orchesters (welcher das entschlossene Hervortreten des jungen Helden ganz gut schildert) — oder wenigstens mit dem letzten Viertel zu einer Fermate auf das erste Viertel des folgenden Tactes aufsteigend — einsetzte, so würde das Verständniss und die Wirkung der Stelle bedeutender sein. In den übrigen declamatorischen Sätzen treten die Worte der Camilla: „Die Opferbraut sei du!" als besonders ausdrucksvoll hervor.

Das nun folgende grosse Terzett zwischen Camilla, Führer und Priester ist ein abgeschlossenes Gesangstück in zwei Tempi's (*G-dur, Andante*, $^{9}/_{8}$, und *Allegro con fuoco*, $^{4}/_{4}$). Im ersten Tempo treten der Tenor, der Sopran, der Bariton einzeln nach einander auf, bis sie sich vereinigt zu einem Allegrosatze hin steigern, welcher, gleichsam in der Mitte anfangend und sich im Tempo und in der bewegteren Aussprache der Empfindung bis zum Schlusse antreibend, nur unmittelbar vor diesem den Stimmen vergönnt, sich noch einmal in milder Auflösung zu vereinigen. Das Ganze bildet ein glänzendes Ensemble, das eben so glänzend, vielleicht zu glänzend, instrumentirt ist.

Die Musik zum Opferzuge (*Andante*, $^{3}/_{4}$) bewegt sich in feierlicher Ruhe, die nach der vorhergehenden Aufregung dem Ohre willkommen ist, zwischen weichen und energischen Klängen durch die Tonarten *B*- und *F-dur* und *D-moll* in breiten Rhythmen dahin, auf welche bei der Wiederholung des Haupt-Motivs der Chor sein Mitgefühl mit dem Loose der Jungfrau fast halb gesprochen hinhaucht, und zwischen deren letzten 8—10 Tacten (dem kräftigen Theile des Marsches) der Priester im höchsten Pathos die Worte singt, die das Zücken des Stahls auf das Opfer verkünden.

In dem Augenblicke fällt das Orchester mit furchtbarer Klanggewalt ein, die Pauke rollt ihre Donner, die Violinen und die kleine Flöte durchzucken die Luft mit ihren Triolen-Blitzen, der Chor, theils in Ausrufungen einzelner Stimmen, theils in vollen vierstimmigen Accorden, begleitet die Erscheinungen des flammenden Wunders, bis sich die verschiedenen plastischen Gruppen der Erstaunenden zu Einer vereinigen, der sich die Ahnung einer Wendung des Geschickes in einem Gebete entringt, welches lösend und befreiend wirkt, getragen von zitternden Accorden des Geigen-Quartetts, in denen gleichsam der ängstliche Schlag des Herzens fortklingt (♫ 𝄽 ♫ 𝄽), während der Mund Hoffnung ausspricht.

Die feierlichen Worte des Priesters, welche die Deutung des Wunders enthalten, sind pathetisch und nicht im Geringsten von den Instrumenten gedeckt behandelt; namentlich machen die bloss von zwei Accorden der tiefen Clarinetten und der Fagotte begleiteten Worte: „Du willst nicht Tod, du willst die That!" eine erschütternde Wirkung. Zu den Worten der Weissagung über die Gründung Roms: „Von sieben Hügeln hör' ich sieben Ströme rauschen" u. s. w., beginnt im Orchester ein leises Schwirren (*A-moll*, $^{3}/_{4}$), das zu einem grossen *Crescendo* anwächst und den Priester zu der kräftig rhythmisirten, von kurzen Violin-Figuren umsprühten Melodie trägt: „Dort sollt ihr Mars und Vesta Tempel bauen!" u. s. w.*)

Begeistert fällt der Chor ein und lässt namentlich die Worte: „Du willst die Kraft, die Leben schafft!" auf

*) Der Anfang dieses Solo's, das in den ersten Aufführungen etwas zu lang erschien, hat durch eine Verkürzung an Wirkung noch mehr gewonnen.

wahrhaft kräftige Weise ertönen. Während im Orchester die Haupt-Melodie dieses Chors verklingt, fordert der junge Führer seine und Camilla's Altersgenossen auf, ihm zu folgen. Diesem Aufrufe reiht sich ein zwar kurzes (wie es die Handlung hier nicht wohl anders duldet), aber durch Prägnanz des Charakteristischen und durch Verschmelzung der Klangfarben der Männer- und Frauenstimmen ungemein schönes Stück an, in welchem zuerst die Jünglinge die Verse: „Wir folgen dir, wie einem Göttersohne, dem Helden nur gebührt die Königskrone!" in einer vierstimmig gesetzten Melodie von entschiedener Farbe singen, zu deren Wiederholung aber als Unisono die Jungfrauenstimmen in sehr selbstständig geführter Weise auf die Worte treten: „Ob wir auch nie die Heimat wieder schauen, dem neuen Sterne wollen wir vertrauen!" Es ist dies wieder eine von denjenigen Stellen, welche für die selbstständige Macht der Tonkunst der Poesie gegenüber schlagenden Beweis führen; der Musiker überflügelt dabei den Dichter bei Weitem.

Hierauf führt das Orchester auf einfache Weise nach *As-dur* in das Vocal-Quartett der beiden Soprane (Priesterin und Camilla), des Tenors und des Baritons. Dieses Gesangstück ohne Instrumental-Begleitung (*Andante*), mit seiner einfach schönen Führung und Verschmelzung der Melodieen, welche die beruhigende Empfindung der Versöhnung und glücklichen Befreiung aus Gefahren auf innigste Weise aussprechen, ist, wie der Hymnus an die Nacht im ersten Theile, eine Perle von echtem, unvergänglichem Werthe und für die Sänger sehr dankbar.

Der Schlusschor des ganzen Werkes schliesst sich unmittelbar an (*Andante, E-dur*, $^3/_4$). Während die Flöten in den höchsten Höhen schimmern, die Geigen in breiten Figuren abwärts fallen, intonirt der Chor auf einem lange gehaltenen *H* der Bässe die Worte: „Schon lenkt der Sonnengott an goldnen Zügeln die Rosse hinab ins Meer zur Ruh'!" Nachdem er die zwei folgenden Verse (die Aufforderung, mit dem anbrechenden Morgen nach der neuen Heimat auszuziehen) im Unisono gleichsam recitativisch gesungen, fällt er in ein *Allegro maëstoso*, $^4/_4$: „Dort sollt ihr Mars und Vesta Tempel bauen!" u. s. w. Es tritt zunächst eine marschartige Melodie ein, die der Chor im Unisono bringt; das Orchester nimmt sie auf, und nun rufen die einzelnen Chorstimmen wie in Aufregung vordringende Volksgruppen ihr „Heil! Triumph und Heil!" dazwischen, bis sich zuletzt Alle wieder zu den kräftigen und prachtvollen Schluss-Accorden vereinigen.

Wozu sollen wir noch die Bemerkung hinzufügen, dass diese kurze Analyse nur eine höchst unvollkommene Vorstellung von dem musicalischen Werthe dieses grossartigen Werkes geben kann? Das versteht sich ja ohnehin von selbst. Allein den Versuch zu machen, wenigstens die Formen des Ganzen in ihren Umrissen und in ihrer Folge darzulegen, hielten wir einer so hervorleuchtenden Erscheinung gegenüber für Pflicht, um so mehr, als sie einer ganz eigenen Gattung angehört und nach unserem Urtheile aus neuester Zeit kein Werk vorhanden ist, welches alles, was durch den Fortschritt der Tonkunst an neuen Hülfsmitteln zugeführt worden ist, auf so geniale Weise um das gediegene Gold eines wahren musicalischen Inhalts gruppirte und erfahrenes Wissen mit schwunghafter Phantasie zu dramatischer Wirkung vereinigte. L. B.

Die Bedeutung der schönen Kunst.

II.

(S. Nr. 7.)

Und dennoch ertragen wir eher die unvergeistete Natur, als die schönheitleere Geistigkeit. Volk und Gelehrte, Künstler und Empfangende, Alle thun im Stillen dieses Bekenntniss, dass im Lande der Schönheit zuerst nach Natur die Frage sei. Woher dieses? Wahrscheinlich desshalb, weil die Natur, vom Menschen nachgeschaffen, allezeit einen leisen Ueberhang zum Geistleben offenbart, während umgekehrt der Geist, der nicht im Geleite gewaltiger Naturgaben auftritt, ganz nothwendig in das Logische oder Moralische umschlägt.

Hier nun zeigt sich, wie das einfältige Volk, d. h. das nicht von Leithammeln gehänselte und von tendentiösen Journalen gerade aus gehetzte, sondern das unbefangen schauende und hörende Volk, wo es noch wirklich vorhanden ist, ganz naturgemäss urtheilt, indem es der unvergeisteten Natur den Vorzug gibt vor unschöner Geistigkeit. Daher denn ganz mit Recht die Barcarole, die nicht Auber, sondern der italische *Vulgus* erfunden, weit lebendiger eingedrungen ist, als die octroyirten Volkslieder von Rückert und Schumann, die Niemand für Volkslieder gibt, als einige nervöse Weiber am Clavier. Und daher wird auch, wie bereits einige Jahrzehende historischer Erfahrung zu beweisen scheinen, das leichtfertigste Sinnengebilde z. B. von Bellini, Donizetti, Auber, Verdi, ja, sogar Jakob Meyer Beer's (desselben, der sich im Buchhandel Giacomo Meyerbeer nennt) Ungeheuerlichkeiten nebst allen übrigen Ver-

tretern halbgeistiger Natur-Prophetie den Vorrang behalten vor allen scharfsinnigsten Erdenknissen der Geist-Speculations-Künstler, mögen diese auch noch so sehr der Zeitmeinung schmeicheln, mögen sie auch hunderttausend Mal versichern: der Mensch ist Gott. — In jenem stillen Zeugnisse für die Leibhaftigkeit des Schönen vernehmen wir eine Bestätigung jenes mystischen Satzes: „Leiblichkeit ist das Ende der Wege Gottes."

Von den äussersten Linken der spiritualistischen Geist-Technik mögen etwa genannt werden: Gutzkow mit seinen eiskalten, Hebbel mit seinen scheinbar blutigen, innerlich trockenen und lehrhaften Gestalten, Richard Wagner mit seinen vollkommen bildlosen, aber freilich durch Blech- und Lampendunst erhitzten Tonbildereien; das sind die heute Bekanntesten, die bei ihrer Partei als Eröffner der Zukunft gepriesen, von Unbefangenen dagegen als Wiederbringer der zweiten schlesischen Schule erkannt sind. — Edlere Naturen, die auch zum Kunst-Spiritualismus hinneigen, wie z. B. Lessing und Rückert, fühlen es doch selber, gleich Klopstock, dass bei ihnen der Wille grösser ist als die Naturgabe. Noch höher hinauf möchte man zusammenstellen Mendelssohn, den Tonsetzer, und Kaulbach, den Historienmaler, beide an Gaben die grosse Masse überragend und doch leider mehr didaktisch als prophetisch, mehr kritisch gelehrt nachdichtend, als urkräftig neugestaltend.

Um alle diese Dinge zu begreifen, dazu bedarf es nicht hoher Künste des Gedankens, nicht des Hegel'schen Bewusstseins vom Wissen des Gewussten; sondern wo eine Seele der Schönheit bedürftig ist, die findet, wo wahrhaft gegeben wird. Und diesem einfältigen Sinne nachzugehen, das wäre Pflicht der Leitenden. Leitende sind theils Regierende, theils Lehrende. Sehen wir ihre Pflichten näher an, um zu ermessen, wie weit sie menschlich erfüllbar und wirklich erfüllt sind.

Ist das Schönheitleben ein wesentliches Glied des geistigen Lebens überhaupt, so dürfen es die Waltenden nicht gleichgültig beachten. Man nimmt gewöhnlich an, in solchen Dingen stehe der Regierung mehr zu, das Schädliche zu hemmen, als das Bessere zu fördern, da die Besserung im geistigen Gebiete eher Sache der freien genialen Schöpfung sei. Nun müssen wir zugeben, dass es gesetzlich leichter ausführbar ist, Hässliches, Unsittliches und Gefährliches zurück zu weisen, als in neuen oder gesund vernünftigen Bahnen voran zu gehen. Demnach verbietet man schädliche Bücher, freilich mit der schlimmen Aussicht, durch Verbot den Genuss zu schärfen, wobei dann doch die wirklich giftigen von H. Heine, Eugen Sue, Alex. Dumas u. s. w. am hellen Tageslichte Aller Augen offen liegen und leider von so genannten Conservativen gelesen, ja, vor unbewachten Jugendseelen nicht verhüllt werden. — Uns scheint aber, dass die bloss negative Thätigkeit, auf welche unsere negativen Staatskünstler alle Regierung zurück führen möchten, keineswegs die einzige Arbeit der Waltenden sei. Vielmehr kann die Regierung auch auf wissenschaftlichem und ästhetischem Gebiete mehr wirken durch Position als durch Negation.

Bei öffentlichen Bauten ist schon seit Schinkel ein bedeutender Anfang gemacht. Denkmäler, so wenig wir auch ihre zeitige Ueberfülle rechtfertigen können, sind doch ein willkommener Gegenstand für sittlich-ästhetische Einwirkung. Vor Allem aber kann die öffentliche dramatische Kunst von oben herab weise geleitet werden, um so mehr, als sie heute in tiefem Verfalle sich befindet. Allerdings hat es auch hier den Schein, dass von oben herab mehr hemmend als fördernd einzuwirken sei, weil neue Schönheit zu wecken, stille, göttliche Keime fordert, und unsere namhaften Dramatiker kaum im Miniatur Theatralisches, nicht aber im Grossen Dramatisches bis jetzt geleistet haben. Paul Heyse's edel gebildete „Atalanta" wird sich schwerlich auf die Bühne wagen; was Ponsard geleistet, liegt uns fern; Herwegh hat in früher Jugend ein Drama „Eulenspiegel" gebracht, das an poetischer Kraft weit über seinen gereimten Zeitungs-Artikeln steht, aber freilich nicht bühnenhaft und obendrein durch faustische Plagiate abgeschwächt ist. Von dem verrückten Propheten der Zukunft Richard Wagner ist in Erwägung solcher dramatischen Misere der sehr zeitgemässe Vorschlag erfunden, alle Künste aufzulösen in ein einziges unnennbar Verschwommenes, dazu er selbst die Muster geliefert, um allen Vernünftigen die Ueberzeugung zu geben, dass seine Zukunft, seine Allerweltskunst — nichts ist als Fanfaronade, gleich den welthistorischen Barricaden von Dresden, wo er öffentlich „mit der Vergangenheit brach", wie die leipziger Phrase lautet.

Dagegen kann nun freilich nicht bejahend gewirkt werden, so lange uns schöpferische Genien fehlen, die Bühne mit neuen Lebensgestalten zu erfüllen. Hemmung, Umkehr thut auch hier noth. Der heutige Zustand der Bühne verhält sich zum Shakespeare-Schiller'schen fast wie die politische Nachblüthe Athens in Demosthenes' Zeitalter gegen Perikles' Politik gehalten. Ungeachtet der wachsenden Theurung wussten die Demosthenischen Athener mehr Geldmittel aufzutreiben, als die Perikleischen, und dennoch

leisteten sie weniger. So unsere Bühnen; welche goldene Schatzkammern sind unseren Talenten geöffnet! und was leisten sie, verglichen mit Iffland, Schröder, Eckhoff, Garrick, Talma, Henriette Sontag u. s. w.? Die Sontag erhielt, da sie in der Zeit des Ruhmes war, 4000 Fl. Jahresgehalt — und unsere Mimen dagegen!

Eine beglaubte Uebersicht bei Küstner (Die deutschen Theater) weis't ein Gesammt-Deficit von 1,056,500 Thlrn. nach, welches im Jahre 1853—54 von 32 grösseren Bühnen in Deutschland gemacht ist. Von jenem Deficit fallen 946,678 Thlr., also über neun Zehntel, auf vierzehn Hoftheater, während von den übrigen doch zehn Bilanz der Einnahme und Ausgabe darstellen. Diese Uebersicht beweis't unzweideutig, dass mindestens jene Hoftheater einem volksthümlichen Kunstbedürfnisse nicht entsprechen.

Deutlicher als jene Zahlen spricht die Stimme des Volkes selbst, welches seit einigen Jahren in bekannten Hauptstädten die Garten-Concerte und Sommer-Theater den Kunst-Instituten offenherzig vorzuziehen anfängt. Wo man, wie schon 1850 in Berlin, im Garten-Concerte für 5 Sgr. Eintrittspreis eine Beethoven'sche Sinfonie gut spielen hört, ohne Beigabe des theuren Virtuosen-Luxus und anderen Flittergoldes; oder wo wie in einer anderen kunstliebenden Residenz der Barbier von Sevilla auf dem Sommer-Theater für $2\frac{1}{2}$ Sgr. besser dargestellt wird [?], als von überfütterten Nachtigallen der königlichen Bühne — da ist doch wohl keine Frage, dass jene theuren Geldsummen in theurer Zeit unnütz vergeudet werden. Auch in Paris schon heisst es, wie in Weimar, heutzutage, dass man in Privat-Cirkeln bessere Musik und besser gespielt hört, als auf der kaiserlichen Bühne und im Conservatoire.

Der schlimmste Krebsschaden aber sind die gänzlich nichtswürdigen Ballette, welche ja leider von manchem hohen Herrn gefördert werden. Für diese kindische Affen-Komödie, dieses geist- und naturlose Sprüngeln und Tänzeln mit rechtwinkeliger Beinverrenkung werden Tausende verschleudert; *high tories* und germanische Namen-Christen sehen es an und amusiren sich, auch solche, die den Tanz sonst für sündlich halten — gegen Luther's Spruch: „Einen Tanz in Ehren soll Niemand wehren." — An etwa fünfzig Komödianten in Deutschland wird je 2400 — 6000 Thlr. Jahresgehalt gezahlt, also ungefähr im Ganzen 200,000 Thlr.; dazu die Hüpfer und Springer, die weder Geist noch Natur „vertreten" — macht eine Jahres-Ausgabe, die nicht für Lust und Schönheit, sondern für sündliche Albernheit vergeudet wird.

Was wir von jener Thorheits-Steuer abziehen für einzelne vernünftig geleitete Bühnen, die wirklich einzelnes Gutes leisten, das wird wieder aufgewogen durch die unselige Einrichtung des täglichen Theaters und der erhöhten Preise. Um Beide möglich zu machen, sind wiederum die den Parisern entlehnten Freibillets und Claqueurs leider in das deutsche Bühnenwesen gedrungen — wie denn schon 1830 ein Hoftheater-Intendant einer deutschen Residenz dergleichen neronisches Kunstgift nicht verschmähte anzuwenden. Welcher deutsche Fürst zuerst den verderblichen Luxus der Affen-Komödie und die Trödelei der fahrenden Schülerzunft abschaffte — nun, der wird zwar Anfangs „isolirt" stehen. Aber durch solche Isolation wird Raum gewonnen für bessere That, und am Ende wird Niemand isolirt stehen, als die Lügen-Propheten der Kunst. — Dem Luxus der Theater wird nächst dem Zahlenbeweise zunehmender Bühnen-Bankerotte auch die riesenhaft schwellende Langeweile Einhalt thun, welche ganz natürlich sich bildet, wo Jahr aus, Jahr ein Theater ist — eine zu Sophokles', Shakespeare's, Göthe's und Schiller's Zeiten noch unbekannte Einrichtung. Damals klagte man nicht, wie heute, bei allem Ueberflusse der Zeitungen, Cigarren und Liqueure, über Armuth und theure Zeit; desshalb war weniger Langeweile, Neid und Hochmuth, mehr Vergnüglichkeit, Liebes- und Kunst-Schwärmerei; damals hatte der Idiote mehr Genuss, als heute in dieser genussarmen Zeit selbst gefeierte Künstler kennen.

Wären die täglichen Theater abgeschafft oder eingeschränkt auf die allergrössten Städte, dann würde immer Raum bleiben für die Darstellung lebenspendender Kunstwerke, und es würde bei mässigeren Preisen dem Kunstsinne Genüge gethan mit dem Besten, was geblieben ist aus schöneren Zeiten. Das altdeutsche Theater hat noch verborgene Schätze, reich genug, um die Gegenwart zu erfreuen und Keime für die Zukunft zu säen. Arnim hat vorbereitet, so viel ihm von Quellen zugänglich war, dem gemeinen Verständnisse zu öffnen; wollte Simrock in diesem dankwerthen Werke fortfahren, so böten wir ihn, auch dahin zu sehen, dass seine Uebertragungen mehr volksfasslich als gelehrt erklängen; jenes ist das Verdienst seiner Nibelungen-Uebertragung, dieses, die Gelehrsamkeit, ist der schwarze Schatten, der seinen sonst treu gearbeiteten Parcival verdunkelt. Gänzlich verkehrt lautet der Rathschluss der Germanisten vom reinsten Wasser, die da verlangen, jeder wohlgeborene Deutsche solle von nun an die Nibelungen in der Grundsprache lesen. Eben so gut könnte ich verlangen, dass jeder anständige Mensch Bach'sche Parti

turen zu lesen verstehe. Mit solchen grimmigen Grundsätzen werden die Schatzkammern unseres Volksthums verschlossen, statt sie neuwirkend dem Leben zu öffnen. Umgekehrt aber: wer neue Dichter lediglich um der Neuheit willen vorzieht, der lasse sich von Römern und Griechen belehren. Die waren in diesem Punkte vernünftiger, als wir; sie sangen und dichteten zwar noch, als die Ader der Jugend versiegt war; aber niemals haben sie die Thorheit begangen, ihre alexandrinische und quintilianische Zeit, ihre Menander und Lykophron, Lukan und Statius den goldenen Früchten der Vergangenheit, dem Homer, Sophokles, Horaz, Virgil und Ovid vorzuziehen*). Freilich hatten sie damals noch keine Literatur-Zeitungen, keine Recensenten-Coterieen und Lobräucherungs-Associations-Gesellschaften der „Neuzeit".

Jene Wiederbelebung vaterländischer Schauspiele wäre ein positives Förderniss von oben herab, das mindestens den Versuch lohnte, so gut wie die Aufführung der Antigone in Berlin. Und die verneinende Thätigkeit der waltenden Behörden müsste sich dann auf Abwehr aller denkbaren Leichtfertigkeiten aus dem sittlichen, geselligen und politischen Leben richten. Statt dessen begnügen sich einige norddeutsche Magistrate mit dem Verbote der Judenspottspiele, „um Aufregung und Intoleranz zu verhüten"!! während man jede parisische Unsittlichkeit mit Weib und Kind lustig begafft.

Zur bejahend fördernden Thätigkeit pflegt man auch zu zählen die Förderung tüchtiger Künstler, die Belohnung aufstrebender Dichter, die Tantième der Tonsetzer und Dramatiker aus den Erträgnissen der Aufführung ihrer Werke. Künstlerschulen sind meist nur den Malern, Bildhauern und Architekten in grösserem Maasse aus Staatsmitteln gewährt. Für die Tonkunst wäre doch, zumal bei überwuchernder Ausbreitung dieses Gebietes, von oben herab mehr zu thun, als geschieht. Eine künftige deutsche Hochschule der Tonkunst würde vom pariser Conservatorium mit Bescheidenheit entlehnen, was dort für mechanische Technik geleistet wird; aber sie müsste breiter und tiefer ins Historische und Ideale eindringen, als man bisher sowohl in Paris als in Leipzig versucht hat, damit die Quellpunkte wahren Tonlebens, seine zeit- und volksthümliche Gestaltung, endlich die lebendige Fortbildung und fruchtbare Ausübung in Kirche, Haus und Welt durch Choral, Kammermusik und Volkslied innig erkannt würden, um das elende, Zeit und Gesundheit zerstörende Gequike und Gedudel endlich zu überwinden. Eine Haupt-Aufgabe solcher Tonschule wäre auch, der kunstauflösenden, schönheitzerstörenden Weise der R. Wagner'schen Zukünftelei einen Damm entgegen zu setzen — verneinend, indem diesem rationalistischen Hegelthume seine Nichtigkeit erwiesen, bejahend, indem die ursprüngliche Schönheit des Tonlebens in einfältiger Wirklichkeit dargestellt, aufgeführt, erlebt würde.

*) Hier nebenbei ein Vorschlag zur Güte: Warum wird von den altgriechischen Trauerspielen nicht, anstatt der unserer Gesinnung ziemlich entfernten Antigone, lieber der ewig unerreichte König Oedipus neu belebt, da hier ein allgemein menschliches Pathos in Kampf und Sühne und ein ergreifend schönes Gleichniss der Erbsünde erscheint? — Wie Antigone die Gelehrten, so würde Oedipus das Volk entzücken.

Wie schwer es ist, obrigkeitliche Einwirkung in das Kunstleben hinein zu führen, haben wir kürzlich an zwei entgegengesetzten Erscheinungen erlebt. Vor einem Jahre ist in einer norddeutschen Residenz dem Regierungsblatte verboten worden, Missliebiges über die Hof-Schauspieler, den Hof-Capellmeister u. s. w. drucken zu lassen. Nach dem, was unseren Staatsmännern und Ministern geschehen ist, wie sie gehechelt und gestriegelt und ihre Beleidiger von allen Schwurgerichten freigesprochen sind, sollte man doch mindestens erwarten, dass einem übermüthigen Künstler den Nagel aus dem Kopfe zu treiben erlaubt wäre. Aber dieser hohle Künstlerstolz findet es ganz recht und billig, wenn man ihn beklatscht und versilbert und vergoldet, dagegen die Kritik des Pfeifens und Zischens polizeilich straft. — Gewiss sehr löblich — ob zwar eine schwere Beleidigung der untrüglichen Pöbel-Souverainetät — war der Grundsatz eines verstorbenen Fürsten (das ist unsere zweite Erfahrung), alles Klatschen zu verbieten. Gewiss, wer nicht in grossen Städten es selbst gesehen, der glaubt es nicht, was für Sünde und Schande mit allen Beifallszeichen getrieben wird, wie sie das gesunde Urtheil vergiften, wie sie längst aufgehört haben, wahre Liebeszeichen der Begeisterung zu sein. Auch ist dieser demokratische Spuk dem Deutschen ursprünglich fremd, eine Errungenschaft aus wälschrömischer Bildung.

Aus dem Holle'schen Verlage

sind wiederum zwei werthvolle Stücke hervorgegangen, die wir, wie die früher erwähnten, mit gutem Gewissen empfehlen dürfen. Erstlich der zweite Theil von Clementi's Sonaten, der den Anfängern besonders zu empfehlen, aber auch Fortgeschrittenen manche tüchtige Uebung gewähren wird. Es sind 21 Sonaten, Nr. 23—43, und es werden noch zwei Hefte folgen, deren letztes vierhändige Sachen

enthält. Clementi (1752 geboren zu Rom, 1832 gestorben in London, Blüthezeit 1780—1800) war einer der Bahnbrecher, namentlich in der neueren Sonaten-Composition, deren Form durch ihn in die jetzt beliebte und seit Beethoven gewöhnliche geordnet ist. Vor ihm waren die Suitenform (S. Bach), die Phantasie- und die Rondo-Form (Seb. und Ph. Emanuel Bach) die üblichen. Eigenthümlich ist der neueren Clementi-Beethoven'schen Form die geschlossene grössere Einheit, während alle früheren Instrumentalformen entweder einheitlose Vielheit boten, wie die älteren Suiten — denen selbst Seb. Bach nicht immer strenge Einheit gab —, oder es waren gegensatzlose Einheiten: Toccaten, Phantasieen, Rondo's, Ouverturen, Präludien, Divertimentos. Die neue Einheitsform gründet sich auf die logische Gliederung von Satz, Gegensatz, Vermittlung. Diese Dreitheiligkeit erscheint ideal in dem Gehalte der Sätze, deren erster meist in breiter Fülle rauschend, der zweite mild und zärtlich oder melancholisch schwärmerisch, der dritte aufflammend, witzig, überraschend, leidenschaftlich gestaltet ist; und der reale oder technische Ausdruck dieses Gehaltes legt sich dar durch die Gegensätzlichkeit der Tonarten und Rhythmen. Die spätere Fünftheiligkeit ist eine ähnliche Erweiterung des Dreitheiligen, wie im Drama die altrömischen fünf Acte, statt der altgriechischen Trilogie.

Bei diesem zweiten Theile der Clementi'schen Sonaten ist übrigens wiederholt zu bemerken, dass sie deutlich auf starkem, hellem Papier gedruckt und sehr wohlfeil sind, auch jede Sonate einzeln zu haben ist für einen Preis, wie ihn bisher keine andere Buchhandlung so billig gegeben. — Als Anfrage an den wackeren Verleger möchten wir noch diese stellen: Ob wir auch des verdienten Tonsetzers *Gradus ad Parnassum* erwarten dürfen?

Das andere neueste Verlagswerk ist das unvergängliche wohltemperirte Clavier von Seb. Bach, diese Fundgrube aller musicalischen Weisheit voll Einfalt und Tiefsinn, Schönheit und Strenge, Witz und Mystik, Mozart's Liebling und Beethoven's Kleinod.— Dass auch dies hier die erste wohlfeile Ausgabe ist, brauchen wir nach dem Vorigen nicht besonders zu versichern; die Peters'sche kostet 5 Thlr., die neueste Breitkopf'sche 6 Thlr., die Holle'sche 2⅙ Thlr. Daneben hat aber diese Holle'sche einen wissenschaftlichen Werth, indem ihr ein Anhang beigegeben ist, der die Varianten enthält. Dem verdienstvollen Herausgeber, Chrysander in Schwerin, gebührt dafür unser Dank. Nur um Eines möchten wir ihn noch bitten, nachträglich festzustellen durch historische Beweise, dass die von ihm angenommene Ordnung der zwei Theile die richtige sei. Es ist bekanntlich das temperirte Clavier in zwei Theilen erschienen, deren erster 1722, der andere 1740 zuerst gedruckt ward. Forkel sagt, der erste sei weit schwächer als der zweite, jener zeige Spuren unreifer Jugend (! obwohl Bach 1722 schon 38 Jahre zählte), dieser sei durchaus vollendet. Nun ist die Benennung *Pars I.* und *II.* in den älteren Ausgaben allerdings die bei Chrysander inne gehaltene; dagegen existirt eine Peters'sche Ausgabe, die nicht ohne Werth ist (wahrscheinlich 1806—16 gedruckt), welche die Ordnung gerade umkehrt, so dass der üblich erste zum zweiten Theile wird und umgekehrt. Aus inneren Gründen zu entscheiden, ist schwierig und gewagt, und es sind uns zwei Kenner bekannt, die jeder auf seine Ausgabe schwören. Also thue Chrysander ein Uebriges und beweise aus historischen Documenten die Priorität seines ersten Theiles, so wird er sich manches Forschers und Musikfreundes doppelten Dank erwerben. **DIXI.**

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Die Berl. Musik-Ztg. schreibt: „Das Repertoire des k. Theaters weis't im verflossenen Jahre folgende neue Opern nach: „Tannhäuser" und „Ein Tag in Russland" von Dorn. Neu einstudirt wurden „Cortez" und „Carlo Broschi". Das Repertoire umfasst, einschliesslich der voraufgeführten, 45 verschiedene Opern. Es finden sich darauf: Gluck mit den beiden Iphigenien, mit Armide und Orpheus; Beethoven mit seinem Fidelio; Mozart mit Don Juan, Hochzeit des Figaro, Titus, Zauberflöte, Idomeneo; Cherubini mit dem Wasserträger; Spontini mit Cortez, Vestalin und Olympia; Weber mit Freischütz, mit Oberon und Euryanthe; Rossini mit dem Barbier und Tancred; Halévy mit der Jüdin; Meyerbeer mit dem Robert, den Hugenotten, dem Propheten und dem Feldlager; Boieldieu mit Johann von Paris und der Weissen Dame; Wagner mit dem Tannhäuser; Auber mit der Stummen, mit Fra Diavolo, Carlo Broschi, dem Maurer, den Krondiamanten; Bellini mit Norma, der Nachtwandlerin, den Capuletti und Montecchi; Donizetti mit Lucrezia Borgia, Liebestrank, Regimentstochter. Die vaterländische (?) Musik war vertreten durch Martha und Stradella von Flotow, Nibelungen und Ein Tag in Russland von Dorn, Czaar und Zimmermann von Lortzing, Die lustigen Weiber von Nicolai, Adlers Horst von Gläser." - (Weder Marschner, noch Spohr, noch Kreutzer sind vertreten, obwohl sich deren Hauptwerke: Vampyr, Templer, Heiling, Faust, Jessonda und Nachtlager wohl neben Donizetti und Bellini sehen lassen können.)

Dresden, 7. Februar. Eine derjenigen Traditionen, welche fast alle Märchen- und Sagenbücher durchspukt, unter Anderem auch in der herrlichen Novelle „Isabella" von Achim von Arnim benutzt wurde, ist die vom Galgenmännlein, jenem winzigen Unholde, welcher im „Goldschmied von Ulm" von Mosenthal sein Wesen treibt. Der bunte Blumenstrauss, den uns der Verfasser in diesem Stücke bietet, ist theils aus dem heiteren Garten des Märchens, theils von dem ernsten Felde der Geschichte gepflückt und geschickt geordnet und gewunden. Obgleich das Stück nicht, wie

Manche wollen, **ohne** allen dramatischen Werth ist, so ist derselbe **doch** nicht bedeutend genug, um ihm ein günstigeres Loos als vielen seiner ephemeren Brüder zu verschaffen, wenn nicht die treffliche Besetzung und prächtige Ausstattung dasselbe über Wasser hielten. Die darin enthaltenen Rollen sind meistens sehr dankbar und, die des Altgesellen Heinrich ausgenommen, nicht allzu schwierig. Der musicalische Theil (von H. **Marschner**) ist durchweg melodiös und anmuthig. In der vorgestrigen Aufführung zeichnete sich besonders Herr Liebe (Heinrich) und Fräul. M. Michalesi (Katharina) aus.

Am 5. Februar fand die erste Quartett-Akademie der Herren C. Lipinski, k. Concertmeister, Fr. Hüllweck, C. Göring und F. A. Kummer, Mitglieder der k. Capelle, im Saale des Hotel de Saxe Statt. Die Tonstücke waren: 1) Quartett von Mozart, *Es-dur*, 2) Quartett von Beethoven, *A-moll*, Op. 132, und 3) Quartett von Haydn, *D-dur*, Op. 49. — Wie wohlthuend bleibt es, wenn uns, wie hier, Gelegenheit gegeben wird, einmal aus der ringenden Gegenwart wegflüchten zu können zu den Meistern, deren Schöpfungen so ganz und ausgeprägt den Stempel des Bewussten tragen! Diese glückliche Stimmung wurde festgehalten und gehoben durch die meisterhafte Ausführung des Programms, vorzugsweise möchten wir das *Andante con moto* von Mozart, das Dankgebet eines Wiedergenesenen von Beethoven und das Menuet von Haydn als diejenigen Piecen bezeichnen, in welchen die Einheit des Gedankens der vortragenden Instrumente unter sich sowohl, wie mit dem Componisten zu einem Eindruck gelangt, dessen Wahrheit und Wärme nicht inniger gedacht werden kann.

Speyer. Der hiesige Liederkranz feierte am 31. Januar sein Stiftungsfest. Dasselbe wurde mit einem inhaltreichen Vortrage über den Männergesang eingeleitet, welcher folgender Maassen schloss:

„Worin sind die Erfolge begründet, die der Männergesang in der kurzen Zeit seines Bestehens errungen hat, und was sichert ihm eine schöne, herrliche Zukunft? Es ist zunächst die sittliche Kraft, die ihm innewohnt, die das Gemeine, Niedrige fern hält, edle Empfindungen erweckt, bildet, bessert und Tausende vom Pfade des Irrthums und des Lasters in die Arme der Tugend führt; es ist seine religiöse Kraft, die das Gemüth entflammt zur Andacht; es ist seine einigende und versöhnende Kraft, die das Getrennte verbindet, Gefühle der Freundschaft und Liebe erzeugt und ein Band schlingt um die Stämme des deutschen Volkes; es ist die Gewalt, mit der das kräftige Wort, geeint mit der belebenden Melodie und Harmonie, das Herz erfasst, es stimmt zu Lust und Schmerz, und es zu begeistern vermag zu Kampf und Tod. Damit ist zugleich die Mission angedeutet, die der Männergesang zu erfüllen hat, die Aufgabe, an deren Lösung auch wir mit zu arbeiten haben. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird uns der Männergesang mehr sein als eine blosse gesellschaftliche Unterhaltung, er wird zu einem Wirken im Dienste der Menschheit. In unserem Streben nach diesem Ziele leite auch uns der Wahlspruch der kölner Sänger: „„Durch das Schöne zum Guten!""

Wien. Am 18. Januar in den Abendstunden liessen die Brüder **Alfred** (19 Jahre alt) und **Henry Holmes** (17 Jahre) aus London sich hören. Sie spielten zusammen ein „*Grand Duo Concertant*" für zwei Violinen von L. Spohr, dann eines von M. Hauptmann und den Marsch aus Mendelssohn's Sommernachtstraum, für zwei Violinen arrangirt; ferner trug **Alfred Holmes** ein von ihm componirtes Violin-Solo, „*Variations de Concert*" und **Henry Holmes** „*Nocturne et Morceau romantique pour le Violon*", ebenfalls von eigener Composition, allein vor. Die Concertgeber fanden Beifall, namentlich im Zusammenspiel und wegen ihrer ausserordentlichen Technik.

Ein Büchlein der Madame **Mainville-Fodor** heisst „*Reflexions et conseils sur l'art du chant*" und hat 15 Seiten in Octav.

Meyerbeer's Prophet darf in Bologna auf höheren Befehl nicht gegeben werden.

Vieuxtemps weilte auch eine Zeit lang in Nizza, das der Rendezvous-Platz der europäischen Virtuosen geworden war.

Amsterdam. Im achten Concerte der Gesellschaft „*Felix meritis*", das am 23. Januar Statt hatte, enthusiasmirte Madame **Bockholz-Falconi** die Zuhörerschaft. Sie sang die grosse Arie aus „Oberon", eine „Sicilienne" von Pergolese und die für die Malibran componirten Variationen von Hummel. Der Pianist **Schauseil** aus Köln trug ein Concert von Mendelssohn, eine „Nocturne" von Chopin und ein „Impromptu" von Hiller mit Beifall vor. Unter den Instrumentalstücken gefiel am meisten das Septett von Beethoven.

Deutsche Tonhalle.

Der Verein setzt hiermit einen Preis von fünfzehn Ducaten aus für eine Sonate in den üblichen vier Sätzen für Clavier allein (zweihändig), welche zum Zwecke des allgemeineren Gebrauches in der Ausführung nicht schwieriger ist als z. B. Mozart's bekannte Phantasie und Sonate in *C-moll* und die leichteren Sonaten von Beethoven.

Die Preisbewerbungen sind **im Monat Juli** d. J. „der deutschen Tonhalle" hieher **frei** und in der bis jetzt üblichen Weise, wie solche die Vereins-Satzungen andeuten, einzusenden.

Wann demnächst die zu erwählenden drei Herren Preisrichter die eingekommenen Werke beurtheilt haben, werden wir den Erfolg anzeigen und dem Verfasser des preisgekrönten Werkes dieses sein Eigenthum, so wie den Preis zusenden; die übrigen Bewerbungen aber nur auf **unmittelbares** Einfordern im Verlauf von sechs Monaten nach dieser Erfolg-Anzeige verabfolgen lassen.

Mannheim, Februar 1857.

Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. KÖLN, 28. Februar 1857. V. Jahrgang.

Die Bedeutung der schönen Kunst.

III.

(S. Nr. 8 und 9.)

Mehr noch als die Waltenden im eigentlichen Sinne haben die Lehrer und Gelehrten die Pflicht, hier zur gesunden Vernunft zu leiten. Eichendorff's Forschungen über den modernen Roman geben erkannte Thatsachen geschichtliches Erlebnisses, Winterfeld's Darstellungen evangelischer und römisch-katholischer Tonkunst haben auch in diesem Gebiete heilige Schönheit eröffnet voll neuer Fruchtkeime des kirchlichen Lebens. Nicht so glücklich ist Günther gewesen; er hat in einer ungeheuer gelehrten Abhandlung Schiller's Glocke zu einem christlichen Gedichte zu stempeln versucht, während es jedem offenen Sinne klar ist, dass jenes schöne Gedicht zwar, wie das ganze neudeutsche Leben, auf christlichem Grunde ruhet, aber nirgends positives biblisches Christenthum vertritt. Günther's Büchlein hätte viel Unheil gestiftet, wenn es nicht so bald verschollen wäre, da es den Gegnern widersinnig, den Gläubigen höchst absonderlich vorkam. — Auch Schiller's Götter Griechenlands haben Züge der Sehnsucht und tiefer Liebe, dergleichen bei ausserchristlichen Völkern unmöglich sind; wer wollte sie aber desshalb ein christliches Gedicht nennen?

Auch die Lehrer im engeren Sinne, die Schulmeister und was ihnen verwandt ist, unterliegen öfter, als Wahrheit und Schönheit erlauben, dem falschen Asketismus. Haben wir nicht Schullieder-Sammlungen leider in grosser Zahl, wo die ursprünglichen Volkslied-Worte den mageren, verschleimten Moral-Texten weichen müssen vom guten Kinde, von der loyalen Schülerfreudigkeit, vom Nutzen des Frühaufstehens, vom Segen des Unterrichts? Lauter Salzmann-Basedow'sche Philanthropinen-Prosa! Es ist gleich unwahr wie unschön, den Waldklang an die Holzbank schrauben, mit einem Jägerton ein Lied vom Dintenfasse reimen. Leider sind die sonst gutgemeinten gütersloher Lieder nicht frei — auch die treffliche Sammlung „Unsere Lieder" vom Rauhen Hause nicht ganz frei von dieser Schulkrankheit. Eben so verwerflich, obwohl seltener, ist der umgekehrte Missgriff, grundarmselige, unsingbare Melodieen in die Schulen zu bringen, um frommer oder moralischer Texte willen. Weit besser, man entsagt allem Volksliede in der Schule, als dass man es unwahr macht. Ehe wir eine echte Sammlung guter Volkslieder für die Schule besitzen, möge man sich begnügen am Choralgesange, wo Ton und Wort gleich schön und wahr sind. Die Silcher'schen Volkslieder sind wohl heute die besten, doch der Texte wegen nicht alle der Schule zugehörig.

Sehen wir die Schule näher an, so ist sie, wie alle Zucht, nur Mittel zum Zwecke; denn gleichwie alle Zucht des Gesetzes auf Christus hinleitet, so ist auch die Schule bestimmt, die Zöglinge zur Freiheit zu führen, zu der Freiheit, welche zugleich Ende und Erfüllung der Schule ist. Wer daher die Schule zum Selbstzwecke macht und somit jene albernen Liedertexte gutheisst, der versteht auch 1. Mose 4, 26 falsch, als wäre die erste Predigt jenem Zeitalter zum Lobe gesagt; sie ist aber vielmehr ein Zeugniss, dass die Menschen, der ersten Welt immer weiter entfremdet, nicht mehr göttlich dachten, sondern an Gott durch die Schule erinnert werden mussten.

Wie die Schönheit wahrhaft in die Schule eintrete, dazu hat Schnorr durch seine biblischen Bilder einen guten Weg gezeigt. Diese Bilder ruhen auf heiligem Geschichtsgrunde und stellen dar, was sie sollen, mit Wahrheit und Schönheit. Neben ihnen wäre wohl eine holzschnittige Vervielfältigung italischer Heiligenbilder erwünscht.

Auch mit hübschen Bücher-Umschlägen mag man suchen, die Kindlein plastisch zu belehren; wären nur die Verse dazu immer erquicklich! Selbst die von dem übrigens gesinnungstüchtigen Dichter Hey sind zuweilen sehr matt und unpoetisch. Vielleicht ist's gerathen, die Künste sauber aus einander zu halten und nicht Wort und Bild allzu sehr (wie zu einem didaktischen Commentar) zu verbinden; wir stehen sonst nahe an der Allerwelts-Confusion, welche die R. Wagner'sche Schule als Kunst der Zukunft will anerkannt wissen.

Schülerhaft didaktisch ist auch die Erfindung neuer Zeit, historische Concerte zu geben, auf dass der Gedanke die Schönheit verzehre. Künstlerisch wirksame, herzerfreuende Concerte sind solche, in denen entweder die lebende Einheit an sich vorhanden ist, wie in Oratorien, Opern, Motetten, Cantaten u. s. w., oder wo eine logische Einheit erwirkt ist durch organisches Verhältniss der Kunstgattungen und Tonarten. Also nicht, wie Franz Liszt und leider auch Jenny Lind gethan, hinter einander 2—3 sonderliche Stücklein von gleichem Munde auf gleichem Hackebrett vorgetragen, und das bald mit gleichen, bald mit gänzlich disparaten Tonarten, z. B. wenn zwei Tonsätze, die im Tritonus gegen einander stehen, wie *c—fis*, unmittelbar einander folgen — solche Concert-Programme sind weder logisch noch natürlich, weil das tiefe Naturgesetz der Polarität (sonst das Zauberwort der zeitsinnigen Natur-Geist-Forschung!) verachtet wird; und doch wirkt dieses in der Tonkunst so lieblich zauberisch, wie in keiner anderen Kunst, und desto gewaltiger, je mehr es unbewusst natürlich angewandt wird.

Neben den trockenen Schul-Symbolikern stehen die trockenen Phantasten, die mit mehr Geschick als Naturgabe berücken, um unter dem gleissenden Scheine der Dichtung kernlose Sternschnuppen für Schönheitsbilder zu geben. So Andersen, der nunmehr fast verschollene Däne, mit seinen Treibhaus-Märchen voll Schulmoral und Primaner-Naivetät. — Aber hier, im Gebiete der neuesten Dichtung, möchten wir uns diesmal nicht verlieren, da es schon seit Pfeffel's Epigramm und Göthe's Epistel für unendlich erkannt ist. Und wollten wir gar die 666 Lyriker unseres gesegneten Vaterlandes durchgehen — wozu die Arbeit? Helfen uns doch eben so viele Kritiker denken; Glück genug, wenn auf jeden Poeten nur ein Kritiker kommt.

Nur den Einzigen dürfen wir nicht vorbei gehen, H. Heine, dessen eigenthümliche Begabung manchen so genannt conservativen Urtheiler dennoch bestochen hat, ihn einen wahren Dichter zu heissen. Sei es, dass einzelne Jugendgedichte einen neuen Ton anschlugen: die Urlüge trat doch früh hervor dem aufmerksamen Blicke — spät freilich erst den geisttreiberischen Schönheits-Anbetern, die kaum an der „Wallfahrt nach Kevelaer" inne wurden, dass diese Phantasmagorie weder katholisch noch evangelisch, weder christlich noch poetisch, sondern nichts als eine Etude war, ein Toiletten-Uebungsstück gleich anderen Virtuosenstückchen, ein chinesisches Schattenspiel von Reminiscenzen; das Ganze, wie der ganze Heine, eine kernlose Sternschnuppe.

Es hängt uns Deutschen die Unart an, den Menschen immerfort als ein Gebild der Schule zu betrachten, als wäre er nur in der Welt, um zu lernen — gegen das Wort des Apostels, 2. Tim. 3, 7. — Aber auch den Gegensatz jener Schulkrankheit hegen wir mehr, als gut ist: die geistlose Schönbildnerei. Das sind die vorhin genannten Abirrungen: einerseits das Tendenzthum, das um der Schule willen den Dichter preiset oder verdammt; andererseits das Virtuosenthum*), das an der leeren Schönheit des Scheines, des Machenkönnens (vergl. Hegel's Aesthetik 3, 218 u. a.) sich genügen lässt. Aus dem Zwiespalt beider Krankheiten entstehen wunderliche Urtheile, deren Fehlerhaftigkeit oft schwer zu beweisen ist, weil wir fast insgesammt an einer der beiden Theil haben. Albert Knapp z. B. wird von manchen Treugesinnten als Dichter verehrt, während er doch nur als Sammler und Wiederbeleber ehrenwerth ist; zum Dichter dagegen fehlt ihm die schöpferische Gestaltung, die durch rhetorische Breite obendrein verdunkelt wird, wo noch ein Kern poetischer Idee vorhanden ist, z. B. in dem warm beginnenden Liede: „Einer ist's, an dem wir hangen." — Wilhelm Jordan dagegen ist, weil er 1848 ins liberale Horn stiess, bei vielen Urtheilsfähigen in Verruf gekommen; und doch: welche herrliche Gestaltungskraft, welche Bild- und Seelen-Schönheit ist in dem kürzlich erschienenen „Demiurgos", wo die Fortführung und Lösung der Faust-Fragen, gleichwie in Immermann's „Merlin" versucht ist, glücklicher und reicher als bei allen Nachfolgern Göthe's, wenn auch nicht gänzlich erfüllend. — Wie aber in dem tiefsinnigen *Eritis sicut Deus* der poetische Gehalt und der sittliche Kern in vollem Gleichgewichte stehen, so dass Eines das Andere wesentlich hervorbringt und durchdringt, das wird immer mehr offenbar, trotz einzelner Widerbeller, die sich getroffen fühlen.

*) Dessen äusserste Entartung die heutige Claviererei zeigt in dem subjectiven tact- und rhythmuslosen, so genannt ausdrucksvollen Spiel.

Zur höchsten Ehre deutscher Dichtung sei es gesagt: Unsere geliebtesten Dichter halten fest an dem Bekenntnisse, dass aller Dichtung Beruf sei, Wahrheit zu verkünden, nicht Schein. An dem Bekenntnisse der Scheinwahrheit kranken sonst viele selbst grosse Dichter; Shakespeare sogar, der den Theseus im Sommernachtstraum sagen lässt (Act 5, Scene 1):

the poets eye, in a fine frenzy rolling —

(des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend) und:

the poets pen — gives to airy nothing
a local habitation and a name —

(des Dichters Feder gibt dem luftigen Nichts Wohnung und Namen auf Erden),

bekennt hiermit, dass die Dichtung nicht ihrem Wesen nach Wahrheit sei. Doch mag dies als Ausschweifung, als Muthwille gelten, da seine historischen Schauspiele durchaus auf Wahrheit ruhen und zielen. Dagegen das offene Bekenntniss, in aller Dichtung nur der Wahrheit zu dienen, ist eine Gabe, der wir uns an unseren Dichtern erfreuen. Wolfram und Walter thun das mit Bewusstsein christliches Bekenntnisses. Göthe's Zueignung, Schiller's Künstler und Reich der Schatten (Ideal und Leben) sprechen dasselbe Bekenntniss nicht auf kirchlichem, aber auf menschlichem Grunde ruhend. Wenn es heisst: „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" — oder: „Nur durch das Morgenthor des Schönen gelangst du zur Wahrheit" — und: „Die himmlische Schönheit — Venus Urania — ist im tiefsten Grunde nur leiblebende Wahrheit" — so sind das theure Zeugnisse, aufschliessende Worte, die mindestens allen denjenigen sittlichen Fragen und Forderungen vollkommen genügen, welche einst Alb. Knapp in der berühmten Controvers-Predigt gegen Göthe (Christoterpe, 1833) mit schiefer Rhetorik aufstellte, Vilmar (in der Literatur-Geschichte) ohne Redekunst genügend lös'te. — An Göthe insbesondere erscheint, was aller Orten immer selten gewesen und vielleicht nur von Sophokles übertroffen ist: die innige Einheit von Wahrheit und Schönheit; daher denn die keusche Enthaltsamkeit von Gleichnissen, der Mangel an aller (überflüssigen) Symbolik. Göthe würde sich schwer dazu herbei gelassen haben, die Liebe der Nachtigall zur Purpurrose zu besingen. „Eben so gut könnte sich das Ofenloch in die Kellerthür verlieben, der Bratapfel in die Fledermaus, als jene verliebten Creaturen nach dem orientalischen Geschmacke" — so sprach kürzlich ein Unbefangener, dem zum ersten Male kund ward, was in Daumer's, des Molochiten, Schule Poesie genannt wird. So ist auch Freiligrath's schönes Talent der frischen Bildkraft in Unwahrheit zergangen, seitdem er „Der Blumen Rache" gesungen.

Res severa est verum gaudium: wahre Lust ist ernst, wahrer Ernst ist Seelenlust. — Nicht die Subjectivität an sich ist Sünde, nicht die Objectivität an sich ist Seligkeit; aber die Differenz von Subject und Object ist der leere Raum, wo die Quelle der Sünde entspringt, wo sich das Herz sonderliche Bildnisse imaginirt von überlebendigen Dingen, die nicht in der Wahrheit bestehen, und wo die stehende, ewig klare Wahrheit nicht warme Herzen findet, sie zu empfangen. Dieser Zwiespalt ist Sünde. Röm. 14, 23.

Wie aber unsere Zeit in sittliche Aufgaben auf Leben und Tod verhaftet, eben desshalb nicht kunstschöpferisch sei, das ist oft behauptet, oft widerlegt worden. Wir stimmen bei, die reine Neuschöpfung für heute fraglich, ungewiss, zweifelhaft zu erkennen. Das bezeugt sich in dem Mangel allgemein anerkannter Künstler und tieflebendiger Kunstwirkungen, wie aus der Ueberwucht kritischer, historischer, naturforschender Thätigkeit. Aehnliche Zeitenschwünge sind bezeugt in früheren Zeiträumen, wo auf gewaltige Productionskraft ein anderes Geschlecht zu folgen pflegte voll sittlicher Sammlung. Unsere Erziehungs-Experimente, unsere Armennoth, unsere politischen und socialen Fragen haben nun einmal des Volkes Herz gefangen und brausen auf allen Strassen daher mit der Hast des Feuerrosses. So sind wir Sammelnde, Suchende, nicht Gestaltende. Dennoch können wir ruhen in den Armen der Schönheit, wenn auch neuschaffende Kraft versagt ist. Schöpferische Zeiten können wiederkehren, wenn die heutige Zeitarbeit gethan ist. Zwei Leidenschaften zugleich (d. h. urkräftige, zeugungskräftige Grundstimmungen verschiedenen Inhalts), sagt Napoleon schon zu Göthe's Werther, sind unmöglich. Das gilt vom Einzelnen, wie von Volk und Zeitalter.

Der Inhalt der Kunst ist das Seiende, nicht das Werdende. Darum kann es eine Kunst der Vergangenheit und Gegenwart geben, nie eine der Zukunft, obwohl dieses die berlin-leipziger Hegelei durch Marx, Wagner und Brendel mit grosser Dreistigkeit versichert. — Zukünftiges, Werdendes gehört der Sitte, dem Gedanken der Geschichte, Philosophie und Prophetie an. Also freuen wir uns des Vorhandenen und warten ahnungsvoll der Zukunft; geniessen wir, was Genusses werth ist, suchen wir es gründlich zu kennen und zu lieben; neue Bahnen suche der Denker; die errungenen wird der Dichter betreten und neue Schönheit bilden, die unseren Enkeln leuchte. A. E. K.

Für Pianoforte.

Tonbilder für das Pianoforte von Karl von Bruyk. 4. Werk. Heft I. und II. Verlag von Pietro Mechetti sel. Witwe in Wien. à 2 Fl. C.-M.
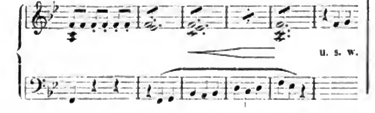
Es ist ein Kern in diesen Sachen. Tritt der Componist auch noch nicht ganz selbstständig auf, vermisst man in diesen Stücken auch noch, was man „Stil" nennt, so ist er doch weit entfernt von nichtssagendem Salon-Geschwätz und jener Klopffechterei unserer modernen Clavier-Nothzüchtiger, die mit aufgeblasenen Backen aufgeputztes Flitterwerk mit grosser Ostentation auftischen, während ihre Armuth an musicalischen Gedanken überall durchschimmert. *Exempla sunt odiosa.* Was unserem Componisten zu wünschen wäre, ist weniger Breite, also Gedrungenheit im musicalischen Ausdrucke, eine claviergemässe Schreibweise (viele Stellen sind orchestermässig gedacht) und dass er nicht zu Ungleichartiges in Hinsicht auf Inhalt und Ausführbarkeit neben einander stellt. Uebrigens haben wir es mit einem Op. 4 zu thun, und das zweite Heft zeigt schon einen Fortschritt.

Im ersten Hefte geben wir dem Trio des Marsches Nr. 1 und den beiden Scherzi Nr. 2 und Nr. 4 den Vorzug. Das Haupt-Motiv des Frühlings-Marsches:
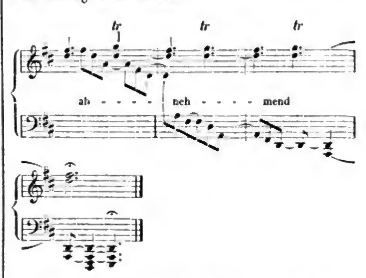
Mendelssohn's Schluss der Ouverture zum Sommernachtstraum:

erkennt man sofort als eine Reminiscenz. Dagegen ist das Trio allerliebst. Den ganz unverändert gebliebenen Hauptsatz wiederholt abdrucken zu lassen, wie öfter geschieht, ist eigentlich Papier-Verschwendung. Unsere lieben Alten hatten dafür ihr praktisches *Da capo* oder *Dal segno*.

Das „Album-Blatt", Nr. 3, bietet auf fünf Seiten nichts besonders Hervorstechendes. Stellen wie:



sind wenig claviermässig und nichts weniger als neu. In Nr. 5 und 6 („Trotz und Beruhigung") sind die Contraste nicht scharf genug gezeichnet, so dass man zuletzt nicht beruhigt wird. Schluss:



Im zweiten Hefte treten die Humoreske (Nr. 7) und das Scherzo (Nr. 9) mit seinem einfachen, aber sehr ansprechenden, weil gefühlten Trio recht männlich und kernig auf, während Nr. 10 („Im Cypressenhain") eine echte Liebesklage ist mit fast überschwänglicher Zärtlichkeit: etwas für die Jugend voll „Hangens und Bangens in schwebender Pein".

In Nr. 8 (Album-Blatt) befindet sich im zweiten Intermezzo folgendes Motiv:

Dieses Motiv und „Zweites Intermezzo" erinnern sofort an Rob. Schumann. Und nun der Schluss:



Wer dächte da nicht an den Schluss einer gewissen Egmont-Ouverture?

Das längste Stück der ganzen Sammlung ist Nr. 11, Ballade, das auch an zu grosser Breite leidet. Die Behandlung des Claviers ist wieder eine überwiegend orchestrale und bietet in der Vereinigung von $^6/_8$- und $^4/_8$-Tact noch ganz besondere Schwierigkeiten. An Contrasten fehlt es dem Stücke nicht, nur bringt die Wiederholung des zweiten Haupt-Motivs im Marsch-Tempo:
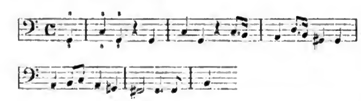


das drei mal Note für Note wiederkehrt und an und für sich nicht an Neuheit leidet, zuletzt doch fast des Guten zu viel. Dennoch würde es wegen seiner Vollgriffigkeit im hellen *C-dur* einen passenderen Schluss gebildet haben, als das Genrebildchen Nr. 12, das, wenig beruhigend, vielmehr leidenschaftlich erregt, in *H-moll* abschliesst.

Der Componist möge aus diesen Notizen erkennen, dass wir seine Stücke mit Vorliebe durchgesehen haben. Wir wünschen, ihm oft wieder zu begegnen; er strebe nur, immer mehr und mehr auf eigenen Füssen stehen zu lernen. An seiner musicalischen Gesinnung ist nichts auszusetzen, und das ist heutzutage eine sehr erfreuliche Erscheinung.

†††

Das Pianoforte. Sammlung von Original-Compositionen u. s. w., unter Redaction von Dr. Franz Liszt I. Heft. Stuttgart, Druck und Verlag von Ed. Hallberger.

Das erste Heft der neuen Hallberger'schen Unternehmung liegt uns vor. Es enthält: 1. Franz Liszt's „Festvorspiel — *Prélude.*" Einige und sechszig Tacte *Andante maëstoso*, in denen das Motiv:



fortwährend mit ganz unbedeutender Abweichung im Bass *sempre marcatissimo e pomposo*, mit dazwischen angeschlagenen vollen Achtel-Accorden in den höheren Octaven, wiederholt wird, wobei keine Spur von Verarbeitung des Thema's vorhanden ist, nennt Liszt ein Präludium! Wie doch die Zeiten sich ändern! Wenn Bach, Clementi, Mozart, Hummel präludirten, so gaben sie musicalische Gedanken: jetzt gibt man Klänge und Griffe. Doch ist ja dies nur ein Vorspiel, das Fest kommt wahrscheinlich erst hinterher. Den gewaltigen Bass eines Erard'schen Flügels und die Kraft der Faustfertigkeit des Spielers zu zeigen, dazu ist dieses Festvorspiel trefflich geeignet. Wer Freude daran hat, den Lärm des Pedalflügels bis zur Orchesterwucht zu steigern, der wird am Schlusse ausrufen: „Wie haben wir's doch so herrlich weit gebracht!" — Uebrigens ist das Stück immer noch das beste in diesem Hefte.

Die zweite Blüthe an dem neuen Stamme ist ein „Phantasiestück" von Alexander Dreyschock, Op. 113, *Andante con moto* in *C-dur*, 4/4. Die französische Ueberschrift: „*Morceau de Salon*", deutet den Inhalt richtig an; es ist hier keineswegs von dichterischer Phantasie die Rede, sondern nur von einem sehr gewöhnlichen Salon-Motiv:



welches mit modern clavieristischem Beiwerk, wie das von einem Virtuosen nicht anders zu erwarten steht, zu einem fünf Seiten langen Amusement ausgesponnen wird.

Zum Dritten gibt uns Louis Köhler eine kleine Probe von „Melodieen-Dialogen", als Op. 34, Nr. 1, bezeichnet; er droht also mit mehreren. Sie sollen uns willkommen sein, wenn sie mehr sagen, als dieser erste, bei welchem die jungen Herzen vielleicht noch zu scheu sind, etwas Neues oder gar Bedeutendes zu äussern. Es ist übrigens mit dem musicalischen Dialog nicht weit her, indem der Tenor ein paar Mal nur die zwei ersten Tacte des Soprans imitirt und dann auf der zweiten Seite (im Ganzen nur 40 Tacte), zum Basso gereift, die ganze Melodie wiederholt. Von canonischer Verflechtung ist nicht die Rede. Die tirilirenden Zwischenspiele sind doch selbst für die triviale Haupt-Melodie noch zu ordinär. — Herr Köhler gehört (beiläufig gesagt) zu denen, die aus Vaterlandsliebe deutsche Bezeichnungen gebrauchen, also hier „Sanft bewegt" wahrscheinlich für *Andante*, „Immer mehr verschwindend" u. s. w. — und dabei wirft er doch den ehrlichen Ludwig über Bord und nennt sich *Louis!!*

Wir sind vielleicht in der Beurtheilung dieses ersten Heftes etwas streng gewesen; allein wir halten es für Pflicht, bei einem Unternehmen, das so grosse Verbreitung gefunden hat, die Redaction (wenn sie wirklich mehr als den Namen dazu hergibt) und die Verlagshandlung darauf aufmerksam zu machen, dass es gerade die Aufgabe des „Pianoforte" sein sollte, dem wüsten und gehaltlosen Claviertreiben entgegen zu treten, nicht aber es zu befördern.

**

Aus Frankfurt am Main.

[Concert des Cäcilien-Vereins — Die *H-moll*-Messe von J. S. Bach.]

Im Februar 1857.

Nachdem in früheren Jahren unter der Leitung des unvergesslichen Schelble die grössere Hälfte dieses höchsten Werkes des Kirchenstils zu verschiedenen Malen in Concerten und beim Gottesdienste aufgeführt worden war, stellte der Verein unter Franz Messer's, des jetzigen Directors, ausgezeichneter Leitung als vornehmste Aufgabe seiner diesjährigen Winterübungen auf, das kolossale Werk vollständig sich zum Eigenthum zu machen. Nach vielen sorgfältigen Proben, in denen sich Lust und Eifer mit dem Verständnisse steigerte bis zu wahrer Begeisterung, konnte am 28. November v. J. die Aufführung Statt finden. Der Eindruck war auf Zuhörer und Aufführende ein wahrhaft überwältigender, und selbst die, welche nicht die wunderbare Architektonik der einzelnen Theile überschauen konnten, fühlten sich doch aufs tiefste bewegt von der Genialität und Gemüthstiefe dieses wahrhaft frommen Dombaumeisters und erkannten in seiner Tonschöpfung den Triumph religiöser Kunst. Schon am 16. Januar d. J. folgte die zweite Aufführung vor einem dichtgedrängten, andächtig lauschenden Auditorium. Diese Wiederholung darf man nach dem lauten Bekenntnisse der einheimischen und fremden Musiker, die zahlreich gekommen waren, als eine in hohem Grade vollendete bezeichnen. Es war ein Gottesdienst voll religiöser Weihe, die in der lautlos andächtigen Stille der Zuhörer ihre Vollendung fand. Präcision und Klarheit der Figuren, Reinheit und Fülle des Tones, eine vortreffliche Rhythmik und Dynamik, Gediegenheit und Pracht der Klangfarbe: Alles vereinigte sich, um dem Meisterwerke auch die Meisterschaft in der Ausführung zu verleihen. Der Verein hat durch diese Aufführung ein Werk gewonnen, aus dem neben der jährlich aufzuführenden Matthäus-Passion für die Dauer die edelste musicalische Bildung geschöpft werden wird. Ehre dem Director, der so Gewaltiges zu Stande gebracht hat!

Zu dem, was Herr Capellmeister Rietz in seinem historischen Vorworte der in diesen Tagen erschienenen Partitur-Ausgabe der *H-moll*-Messe gesagt hat, möchten wir Folgendes bemerken. Dass Seb. Bach ursprünglich nur das *Kyrie* und *Gloria* als Ganzes componirt hat, lässt uns mit Gewissheit schliessen, er habe es für seine Thomaner zur Aufführung in der protestantischen Kirche bestimmt, in der, wie noch heutzutage, durch den Geistlichen vor der Predigt das *Kyrie eleison* und das *Gloria in excelsis Deo* vom Altare gesprochen und sodann nach jedem im Chor gesungen wird. Auf jeden Fall ist dies nicht, wie Rietz meint, eine *Missa brevis*; denn eine solche enthält alle Theile der Messe, nur in kürzerem Maassstabe. Als später (1736) Bach zum Hof-Compositeur ernannt wurde, mag er, um für den katholischen Hof eine Arbeit zu liefern, die übrigen Theile hinzugefügt haben, wofür auch das alte Thema im *Credo* spricht, das man überall in den katholischen Kirchen noch hören kann. Es möchte sich daraus auch erklären, warum er mehrere Theile im Wesentlichen aus früheren Werken entlehnte und sogar im *Dona* das *Gratias* wiederholte. Uebrigens hat dies dem Werke in seiner Einheit nicht geschadet, da der Charakter der verschiedenen Theile doch durch Worte und Handlung als ein feststehender bedingt ist.

— r.

Aus Lüttich.

Den 15. Februar 1857.

Es ist nicht leicht, die Menge zu erziehen, zu belehren, zu bilden; vollends aber sie zum Cultus des wahren Schönen zu bekehren, das ist eine missliche, mühsame und gefährliche Aufgabe. Die leichtfertigen und gleichgültigen Gemüther, welche fast überall die Majorität bilden, lassen nicht leicht von dem, was sie „Vergnügen“ zu nennen belieben. Werke der Kunst, die gewissenhaft und andächtig betrachtet oder angehört, die studirt oder wenigstens mit Nachdenken und anstrengender Aufmerksamkeit verfolgt werden müssen, sind ihnen Räthsel; sie behaupten, sie wollen sich vergnügen und ergötzen, aber vor allen Dingen ohne Ernst und ohne Kopfbrechen. Vollends bei der Musik! Zwischen einer Sinfonie von Beethoven und einer Potpourri-Ouverture von Adam wird ein grosser Theil des Publicums eben so wenig über den Vorzug schwanken, als zwischen einem Lustspiele von Molière und einem Vaudeville von Scribe. Was sollen Compositionen, worin Gedanken, Leidenschaft, alles, was des Menschen Herz bewegt, ausgeprägt sind, da wir ja eine Masse von fertigen Leierkasten-Melodieen haben, bei denen man hüpfen und springen kann?

Das zu ändern, besonders hier bei uns zu ändern, wo das französische Element vorwaltet, dazu gehört mehr als Ein Tag; eine Revolution im Kunstgeschmacke ist schwerer zu machen, als eine politische. An jener muss die ganze Classe der Gebildeten Theil nehmen, diese bewirken oft einige Schreier und einige Verschwörer. Trotz alledem hat unsere Concert-Gesellschaft (*Société des Concerts du Conservatoire*) den Muth gehabt, es zu wagen, die Gleich-

gültigkeit und Leichtfertigkeit des Publicums in Sachen der Kunst zu bekämpfen, die Grundsätze, welche die Concert-Directionen in Deutschland und namentlich bei Ihnen in Köln leiten, anzunehmen, nur ernste, gediegene Musik auf das Programm zu bringen und vor Allen Ihre grossen deutschen Meister dem Publicum vorzuführen.

So brachte uns denn das erste Concert (Ende Januar) die Sinfonie „Jupiter" von Mozart, das Violin-Concert von Beethoven und den ersten Theil der „Schöpfung" von Haydn. Was sagen Sie dazu? Sie werden gestehen, dass wir nicht mit Kleinem beginnen. Wahrhaftig! man könnte mit dem Texte der „Schöpfung" sagen: „Und eine neue Welt ging uns auf!" Was aber die Aufnahme beim Publicum betrifft, so werden Sie Sich vielleicht noch mehr wundern, wenn ich Ihnen sage, dass von den vorgeführten drei Werken das Concert von Beethoven den grössten Erfolg hatte. Allerdings wurde es von allen am besten ausgeführt, und das trägt bei uns Belgiern, denen, wie den Parisern, die Ausführung auch am höchsten steht, gar viel zum Erfolge bei. In der Sinfonie von Mozart hatte das Orchester gute Momente; allein es war nicht frei von Schwankungen, und die Feinheit der Schattirung wurde oft vermisst. Die Aufführung des ersten Theiles der Schöpfung konnte vollends nicht befriedigen, und es war der unsterblichen Schönheit des Werkes allein überlassen, einiger Maassen durchzudringen. Aber das Violin-Concert wurde vortrefflich accompagnirt.

Ueber das Werk selbst drückt sich ein hiesiger Berichterstatter im Feuilleton der *Tribune* folgender Maassen aus: „Dasjenige von den drei Werken, welches den grössten Eindruck gemacht hat, ist jene eigentliche Sinfonie, die Beethoven ein Violin-Concert genannt hat. Dieses herrliche Werk hat das Publicum electrisirt, und man wusste nicht, welchen Satz desselben man am meisten bewundern sollte. Nach unserem Sinne ist das Andante der vorzüglichste; die keusche Schönheit, die zarte Lieblichkeit und durchsichtige Klarheit können wohl keinen besseren Ausdruck finden, als in diesem Satze. Herr Jacques Dupuis hat das Concert mit einem unbestrittenen glänzenden Erfolge vorgetragen; er hat uns auf die überzeugendste Weise die grosse Kluft fühlbar gemacht, welche zwischen einem Künstler und einem Virtuosen liegt. Er hat die grosse Aufgabe, die er sich gestellt, sehr wohl begriffen, er hat uns nicht bloss die glänzenden Stellen genau und technisch vollendet wiedergegeben, sondern vor Allem den Geist und Charakter des ganzen von erhabenen Gedanken erfüllten Kunstwerkes in seinen Tönen dargestellt. In den zwei eingelegten grossen Cadenzen, von denen wir in Bezug auf die musicalische Arbeit die erstere vorziehen, zeigte sich Herr Dupuis als Componist und Virtuose auf gleich tüchtige Weise. Der ausserordentliche Beifall, den er ärntete, war der Beweis eines wahrhaften Sieges, den Beethoven durch den begeisterten Vortrag seines Dolmetschers errungen hatte.

G. F.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dr. H. Marschner hat seinen hiesigen Freunden einen Besuch gemacht und weilt seit acht Tagen mit seiner Gattin unter uns. Die Anwesenheit des gefeierten Künstlerpaares hat uns herrliche Kunstgenüsse nicht bloss in Privatcirkeln, sondern auch im Theater verschafft. Am Montag den 23. d. Mts. trat Frau Marschner-Janda als Fides in Meyerbeer's „Prophet" auf und entzückte das vollbesetzte Haus durch die vortreffliche Darstellung dieser Rolle. Ihre umfangreiche Stimme, welche in dem tiefen Brust-Register zu jenen seltenen Begabungen gehört, die uns mit den blossen Tönen allein schon das innerste Herz bewegen, entfaltete sich in dieser schwierigen Partie auf glänzende Weise, zumal da die Künstlerin trotz der schweren Klangfülle ihres Organs doch auch eine merkwürdige Biegsamkeit und technische Fertigkeit bewährte. Dabei trat der Natur und Kunst des Gesanges ein Spiel zur Seite, welches eine ideale Auffassung bekundete und im Ausdruck der Wechsel der Gefühle und der Leidenschaft durch das überall beobachtete Maasshalten auf echt künstlerische Weise dramatische Wahrheit vor Augen stellte. Die Künstlerin wurde wiederholt gerufen.

Am 25. d. Mts. wurde Hans Heiling gegeben, und zwar hatte Marschner mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit die Direction selbst übernommen. So hörten wir denn das herrliche Werk, das mit Weber's Freischütz den Stolz der deutschen Oper bildet, in einer so gelungenen Aufführung, wie es die Kräfte der hiesigen Bühne nur gestatten. Marschner wurde durch ein jubelndes Hoch, das mit Trompeten und Pauken in dem überfüllten Hause erschallte, empfangen, am Schlusse hervorgerufen und ihm vom Regisseur Herrn Weiss, der den Heiling trefflich gegeben hatte, unter allgemeinem Applaus ein Lorberkranz überreicht. Den ganzen Abend war das Publicum in einer begeisterten Stimmung. Ueber 400 Personen mussten mit ihren Billetforderungen zurückgewiesen werden. Der nächste Sonntag wird uns eine Wiederholung des prachtvollen Werkes bringen. Frau Marschner hatte die kleine Rolle der Gertrud übernommen; auch die übrigen Partieen (Anna — Frau Mampé-Babnigg, Königin — Fräul. Müller, Leibschütz — Herr Prelinger u. s. w.) waren gut besetzt. Der Chor bestrebte sich wacker, um es dem Meister am Dirigentenpulte recht zu machen.

Stettin. „Hiob", Oratorium nach der heiligen Schrift, gedichtet von W. Telschow, componirt von Dr. Loewe. Unter den modernen Oratorien-Componisten ist Herr Karl Loewe wohl einer der fruchtbarsten. Im Winter hatten wir Gelegenheit, sein „Hohes Lied Salomonis", das von der glühendsten orientalischen Liebes-Poesie, der ein Schatten schwermüthiger Mystik nicht übel stand, durchweht war, zu hören. Am Dinstag den 10. d. Mts. führte uns der Componist sein 1848 geschriebenes Oratorium „Hiob" vor, das bereits 1849 in Stettin und im vergangenen Winter in Berlin mit

allseitiger Anerkennung aufgeführt worden ist. Der Hiob beginnt und schliesst mit einer Fuge, die den Chor und Commentar des ganzen gewaltigen Inhalts bildet. Die Onverture, die nach der Einleitung unter Nr. 4 folgt, eröffnet mit kurzen, grandiosen Zügen eine reiche Perspective auf das beginnende Drama. Die grosse Scene des Originals, die so kühn gedacht ist, wie keine zweite im ganzen Gebiete heiliger und profaner Poesie, die Unterredung im Himmel zwischen Gott und Satan, hat der Componist in ihrem innersten dramatischen Nerv zu erfassen gewusst und mit machtvollen Klängen dem Zuhörer vorgeführt. An Gewalt und Erhabenheit des Ausdrucks kommt dieser Stelle im Oratorium nur noch das Wort Jehovah's zu Hiob und seinen Freunden im Gewitter gleich. (Echo.)

Stuttgart, 28. Januar. Das gestrige Abonnements-Concert der Hof-Capelle hat uns Händel's „Israel in Aegypten" gebracht. Da die Ausführung der doppelten Chöre wegen bedeutende Massen fordert, hatte sich der Faisst'sche „Verein für classische Kirchenmusik" den Kräften der Hof-Opernbühne angeschlossen. Die Wirkung war gewaltig und ergreifend. Das dichtgefüllte Haus bewies abermals, wie zahlreich dasjenige Publicum ist, welches solche Musik zu würdigen weiss.

New-York, 31. Januar. Ole Bull, der drei Monate lang in einer kleinen Stadt in Illinois am Fieber krank gelegen, war kaum hier angekommen, als er von einem Gläubiger verhaftet wurde. Die Sache hängt mit der verunglückten Opern-Speculation zusammen, bei der Ole Bull nicht der Betrüger, sondern der Betrogene war. Ole Bull will dieses „freie Land", wo er, wie er sagt, Alles, Gesundheit, Geld und guten Namen verloren hat, verlassen, um nach Norwegen zurück zu kehren.

Deutsche Tonhalle.

V. Uebersicht. 1856.

Seit wir die jüngste Uebersicht der Tonhalle (1855) ausgegeben, ist eine weitere Anzahl Künstler, Musikfreunde und kunstsinniger Frauen — zusammen 63 — diesem Vereine zur Förderung der Tonkunst als Mitglieder beigetreten, und so hat sich die Gesammtzahl derselben auf 470 erhöht.

Im verflossenen fünften Vereinsjahre (1856) wurde das VIII. und IX. Preis-Ausschreiben der Tonhalle erledigt.

Jenes, ein Männergesang: „Gott, Vaterland, Liebe", durch die dem Werke des Herrn Musik-Directors L. Liebe in Strassburg einstimmig ertheilte Belobung der drei Herren Preisrichter; das neunte: „Schillerfest-Gesang", für gemischten Chor und Soli mit Harmonie-Begleitung dadurch, dass von den sieben vorgelegenen Bewerbungen der des Herrn Magistrats-Secretärs Becker in Würzburg der Preis zuerkannt worden ist.

Gleichzeitig wurden der Preis von 250 Gulden für Musik zur Tragödie „Die Jungfrau von Orleans" von Schiller, und der von 200 Gulden für den Text zu einer Operette in Einem Aufzuge ausgesetzt.

Die im October, beziehungsweise December 1856 nach den Bestimmungen in den bezüglichen Ausschreiben eingekommenen 22 und 39 Bewerbungen um diese Preise liegen dermal unter Beurtheilung der satzungsmässig erwählten je drei Herren Preisrichter.

Möchten Künstler und Musikfreunde, wie auch musicalische Vereine, welche von der Tonhalle noch keine Kenntniss erhalten haben, nicht unterlassen, der hiermit an sie gestellten Einladung zur gefälligen Theilnahme kunstförderlich entsprechen zu wollen*).

Stand der Tonhalle-Casse am Ende ihres fünften Jahres (1856).

Einnahme:

		Gld.	Kr.
1)	Aus voriger Rechnung	349	44
2)	Eintrittsgeld	31	30
3)	Beiträge der Mitglieder	211	34
4)	Mehrbeiträge und besondere Geschenke	223	9
5)	Verschiedenes	3	52
	Zusammen	819	49

Ausgabe:

		Gld.	Kr.
1)	Für Schreibbedürfnisse	15	5
2)	Druck- und Schreibkosten	55	26
3)	Post- und Sendgebühren	51	45
4)	Für Preise verwendet	100	—
5)	Bedienung und Verschiedenes	27	32
	Zusammen	249	48
	Vorrath am Ende December 1856: (worauf 2 Preise, 450 Gld., haften).	570	1
		819	49

Mannheim, Januar 1857.

Der Vorstand:

Dr. Barazetti. L. A. Bassermann.
Dr. Bensinger. K. F. Heckel. A. Schüssler.

*) Eintritt ½ Thlr. und jährlicher Beitrag ebenfalls nur 35 Kr. Jede höhere Beihülfe, auch Beiträge auf mehrere Jahre voraus, wird der Verein dankbarlichst bescheinigen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. **KÖLN, 7. März 1857.** **V. Jahrgang.**

Erinnerungen an Franz Schubert.

(In vier Abtheilungen.)

Aufgezeichnet von A. Schindler.

I.

„Es ist sehr dankenswerth, wenn die alten Herren zuweilen ihre Tagebücher über die musicalische Vergangenheit aufschlagen und ein oder das andere Blatt daraus veröffentlichen, zumal, da in jene Vergangenheit heutzutage so Manches hineingedichtet und hineingefaselt wird, was eher allen anderen Zwecken, als der Wahrheit, dient."

Diese von der Redaction dieses Blattes bei Gelegenheit der in Nr. 1 jüngst mitgetheilten „historischen Noten zur Leonore von Beethoven" aus der Feder des Dr. L. Sonnleithner (Chef einer Gerichtsstelle in Wien) gethanen Aeusserungen klingen wie ein Mahnruf auch an mein Ohr. Ich will daher dem Beispiele meines verehrten Herrn Collegen aus den Hörsälen der wiener Universität, dessgleichen aus unzähligen Musik-Aufführungen in der Kaiserstadt, folgen und wieder einmal mein wiener Tagebuch aufschlagen. Darin stehen aus den ereignissreichen Tagen des zweiten und dritten Jahrzehends auch über Franz Schubert Dinge, die wohl geeignet sein dürften, mehr als ein bloss flüchtiges Interesse zu erwecken. Die Musikwelt hat diesen Componisten nachgerade ihren Lieblingen beigesellt, Musiker und Kritik aber haben sich, vornehmlich bei nicht wenigen seiner Instrumentalwerke, in ziemlich aus einander gehenden Urtheilen ausgesprochen, und da zu erwarten steht, dass diese Differenz bei vermehrtem Repertorium an grösseren Werken Schubert's sich noch erweitern werde — denn noch sind deren viele zurück —, so scheint es mir an der Zeit, zuvörderst von einem Ereignisse Kunde zu geben, das unstreitig ein charakteristisches Moment zur Beurtheilung Schubert's und vieler seiner Werke abgibt. Die schweigsame, in Kunstsachen oft bis zum Uebermaasse indolente wiener Presse früherer Zeit — im schroffen Gegensatze zur Gegenwart — trägt zumeist die Schuld, dass dieses Ereigniss, obwohl es einige Hunderte von Zeugen gehabt, noch keinen Mittheiler gefunden. Es mag dessen Erzählung in gedrängter Kürze gestattet sein.

Wir stehen im Jahre 1826. Bis zu diesem Zeitpunkte waren von Schubert (geb. den 31. Januar 1797) eine ziemliche Anzahl Lieder und Gesänge, auch einige Clavier-Compositionen in Druck erschienen. Von grösseren Arbeiten war sein Melodrama „Rosamunde" im Theater an der Wien und verschiedene Kirchenwerke auf Vorstadt-Chören aufgeführt. Kleinen Kreisen war dadurch Gelegenheit gegeben, sich von seiner ausgezeichneten Befähigung für jene Compositions-Gattungen hinreichend zu überzeugen. Nur ihm näher stehenden Freunden war es nicht unbekannt geblieben, dass auch bereits eine Anzahl den obersten Gattungen angehörige Werke geschrieben seien; ihre Chiffre wusste indess Keiner zu nennen. Ohne Schubert's Conflict mit C. M. von Weber im Spätherbste 1823, der Seite 109 u. ff. im zweiten Nachtrag meines Buches über Beethoven besprochen wird, hätten wir wahrscheinlich nicht erfahren, dass unser stets verschlossener Freund auch schon zwei grosse romantische Opern fertig im Pulte aufbewahre. (Eine dritte, „Die Bürgschaft", 1816 geschrieben, blieb unvollendet.)

Im Jahre 1826 wurde durch Abgang des Capellmeisters Krebs nach Hamburg der Platz eines Novizen am Directionspulte im kaiserlichen Opern-Theater nächst dem Kärnthnerthore erledigt. Diese Gelegenheit ergriff der hochberühmte, damals schon in Ruhestand getretene Hof-Opernsänger Michael Vogel*), Schubert's nächster

*) M. Vogel führte Schubert's Lieder und Gesänge zuerst in die Oeffentlichkeit ein.

Freund und Gönner, um den erledigten Platz für diesen zu erobern; denn Bewerber, darunter bereits routinirte Orchester-Dirigenten, waren alsbald in Menge angemeldet. Es gelang dem Einflusse Vogel's, die Aufmerksamkeit des Administrators Duport vorzugsweise auf Schubert zu lenken; jedoch sollte dessen definitive Anstellung von einer feierlich abgelegten Prüfung abhängig gemacht werden. Damit war eine so genannte „Audition" gemeint, wie sie mit den Aspiranten für dramatische Composition in Paris vorgenommen werden. Auch Schubert sollte seine Befähigung zum Opern-Componisten darthun, an deren Vorhandensein keiner seiner Freunde gezweifelt hatte. Zu diesem Zwecke verfasste der Theater-Secretär Hoffmann ein aus fünf bis sechs Nummern bestehendes Libretto. Dem Ganzen sollte eine Ouverture vorausgehen. In die Handlung theilte sich ein Sopran-Solo und der Chor. Mit welcher Spannung die Verehrer des jungen Componisten dem bevorstehenden Actus entgegen harrten, wie sehr jeder gewünscht, demselben eine Laufbahn eröffnet zu sehen, auf der er zu hohem Ruhme aufsteigen könne, ist wohl überflüssig, des Weiteren auszuführen. Als vollends die Administration nach genommener Einsicht in die Partitur erklärte, dass sie sich auf Grund der Vortrefflichkeit dieser Arbeit veranlasst fühle, selbe in einer Abend-Vorstellung im Beisein des Publicums zur Ausführung zu bringen, schien der günstige Erfolg wie gesichert, und Jedermann sah schon den zu grossen Hoffnungen berechtigenden Componisten auf dem Dirigentenstuhle im Opern-Theater.

Die Solo-Partie war den Stimm-Eigenschaften der Schechner angepasst, die eine grosse Verehrerin von Schubert's Liedern gewesen. Schon während des Einübens ihrer Partie mit dem Componisten sah sich diese ausserordentliche Erscheinung in der damaligen Sängerwelt veranlasst, um Abänderung verschiedener unbequemer Intervalle zu ersuchen, die ungern zugestanden, dann doch gemacht wurde. Als aber die Sängerin es gewagt, um einige Kürzungen zu bitten, ward ihr mit einem entschiedenen Nein geantwortet. Bei fortgesetzten Clavier-Proben und tieferer Einsicht in den darzustellenden Charakter aber erklärte die Schechner alles Ernstes, sie müsse in der grossen Arie mit Chor erliegen, wenn nicht mehrfache Kürzungen und Vereinfachungen in der Orchestration vorgenommen würden. Keinerlei Erwiderung. Der Administrator intervenirte gleichfalls, aber auch vergeblich. Man bewog nun mehrere der intimsten Freunde Schubert's, auf den störrigen Componisten einzuwirken, die gewünschten und im Interesse des Werkes für nothwendig erachteten Abänderungen noch vor der letzten Probe zu machen, zumal es sich schon bei der ersten Orchester-Probe gezeigt, wie massenhaft die Instrumentirung stellenweise sei und Alles zu erdrücken drohe. Das Orchester sprach sich dahin aus, dass solche Massenhaftigkeit in der orchestralen Aufgabe nie da gewesen. Diese und andere Anmerkungen vermochten jedoch keineswegs Schubert zu irgend etwas zu bewegen.

So kam es zur General-Probe, zu welcher die Administration die bei dem Institute in Amt und Würden gestandenen Capellmeister Weigl, Gyrowetz und Kreutzer, der Aspirant Schubert hingegen eine Anzahl specieller Freunde und Gönner geladen hatten. Alles ging gut von Statten bis zur Arie mit Chor, deren Charakter den Ausbruch der höchsten Leidenschaftlichkeit athmete. Wie zu erwarten, so geschah es; die Sängerin, fast in unausgesetztem Kampfe mit dem Orchester, vornehmlich mit den Blas-Instrumenten, wurde von den auf ihre kolossale Stimme eindringenden Massen erdrückt. Entkräftet sank sie auf einen zur Seite des Prosceniums stehenden Stuhl. Tiefes Schweigen im ganzen Hause. Spannung auf allen Gesichtern. Während dessen sah man den Administrator Duport zu einer und der anderen der auf der Bühne sich bildenden Gruppen treten, bald wieder mit der Sängerin und den Capellmeistern insgeheim sprechen. Schubert seinerseits sass während dieser für jeden der Anwesenden wahrhaft beängstigenden Scene wie eine plastische Figur auf seinem Stuhle, den Blick unverwandt auf die vor ihm aufgeschlagene Partitur geheftet. Nach langer Deliberation trat endlich Duport ans Orchester heran und äusserte in höflichem Tone folgende Worte: „Herr Schubert! Wir wollen die Aufführung um einige Tage verschieben, und bitte ich Sie, wenigstens in der Arie die nöthigen Abänderungen zu machen und es dem Fräulein Schechner zu erleichtern." Mehrere der Künstler im Orchester ersuchten nun Schubert ebenfalls, nachzugeben. Dasselbe that auch ich, ihm dicht zur Seite sitzend. Nachdem unser Mann diesen Vorgang mit sichtbar steigendem Ingrimm angehört, rief er mit erhobener Stimme aus: „Ich ändere nichts!" Dies ausrufend, schlug er die Partitur laut schallend zu, nahm sie untern Arm und ging raschen Schrittes zum Hause hinaus.

Dies der Anfang und zugleich das Ende der Laufbahn Franz Schubert's als Opern-Dirigent. Noch leben in Wien mehrere Zeugen dieses Vorfalles, und auch im Orchester des dortigen Opern-Theaters wirken heute noch, wie mir wohl bekannt, einige der ausgezeichneten Künstler an der-

selben Stelle, die sie damals occupirt: Herr Zierer (Flöte), Herr Klein (Clarinette), Herr Hirt (Fagott) und andere noch.

Mit welchen peinlichen Gefühlen die wahrhaften Musikfreunde die Kunde von diesem Vorfalle aufgenommen, wäre überflüssig, zu sagen; nicht wenige, unserem Schubert fernstehende, bemühten sich, eine Wiederanknüpfung der gestörten Verhältnisse zu bewirken; allein nach so eclatanten Beweisen von Störrigkeit wies die Administration jeden Regress zurück, zumal es ihr nicht unbekannt geblieben, dass Schubert selber bei diesen Vermittlungs-Versuchen sich ganz passiv verhalten hatte.

Findet sich wohl eine Verwandtschaft zwischen diesem und dem Vorfalle mit Beethoven und seinen Sängern in der neunten Sinfonie, von mir aufgezeichnet in seinem Leben? Gewiss. Aber wie verschieden sind die Gründe, die beide Fälle — nur zwei Jahre aus einander liegend — erzeugt! Hat sich Beethoven, der vollendete Künstler, gleichwohl gegen die Bitten der Sontag und Unger taub bewiesen (konnte er jedoch nachgeben, ohne den aufgeführten Bau stellenweise zu zerstören?), so hat er doch dem Bassisten Seipelt das Recitativ im vierten Satze seiner tiefen Stimmlage angepasst, weil es in der Möglichkeit gelegen*). Parallelen, zwischen dem jungen und dem alten Componisten gezogen, zwischen dem in seinen Lebenstagen auf dem höchsten Gipfel des Ruhmes Stehenden und dem dahin Strebenden, dürften ziemlich naheliegende Kriterien zu richtiger Beurtheilung dieser beiden verwandten Fälle an die Hand geben. Dies möge jedoch das Geschäft Anderer sein. Mir aber, der ich dem Alten sehr nahe, dem Jungen ziemlich nahe gestanden, scheint es gerathener, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen, ohne mich bei Parallelen aufzuhalten.

Schubert's obstinates Benehmen gegen wohlgemeinten Rath in dem unstreitig wichtigsten Momente seines Künstlerlebens, der ihn der Verborgenheit entziehen, seinem Talente aber eine ergiebige und ruhmreiche Zukunft anbahnen sollte, war der Ausfluss seiner Charakter-Eigenheiten. Freiheit und Unabhängigkeit nach jeglicher Richtung hin war die Devise seines Thuns und Lassens, der *Basso ostinato* seines künstlerischen Denk-Vermögens. Gestützt auf ein Minimum materieller Bedürfnisse — im besten Verhältnisse zu dem Maximum seines Unabhängigkeits-Bedürfnisses —, sprachen sich diese Eigenheiten in nicht wenigen Fällen des gesellschaftlichen Verkehrs in einem hohen Grade von Eigensinn aus, der oftmals in Starrsinn ausgeartet ist. Man würde aber diesem Charakterwesen sehr irrig ein Uebermaass künstlerischen Selbstgefühls oder gar Ueberschätzung unterstellen. Seine bei allen Gelegenheiten bewiesene Pietät für die Classiker, sein rastloses Streben liefern Beweise genug gegen solche Unterstellung. Eigensüchtiges Interesse, Ruhmsucht, die nicht wenig Künstler zur Thätigkeit ansporn en, waren für unseren Schubert ungekannte Begriffe; seine so viel nur möglich behauptete Verborgenheit, sein Wandel überhaupt zeugen für die Reinheit seiner Gesinnungen zur Genüge.

Aber, höre ich fragen: sollen denn diese Charakter-Eigenschaften auch als bestimmende Gründe zur Gestaltung seiner Tonwerke — im Allgemeinen oder Speciellen — angenommen werden? Darf demnach wohl die ungebührliche Ausdehnung vieler Sätze in Folge zu ofter Wiederholung der Haupt-Motive, einzelner Perioden und episodischer Phrasen ebenfalls daraus hergeleitet werden? Sind überhaupt die der Schubert'schen Instrumental-Musik von der wohlmeinenden Kritik gemachten Vorwürfe, als: „öde Strecken" — „häufiges Wiederkäuen" — „Geklapper", für begründet hinzunehmen? *)

II.

Gleichgültigkeit gegen Lob und Tadel ist keine Tugend, wohl aber eine Untugend.

Die Untersuchung dieser drei Fragepunkte würde vom Boden der Thatsachen weit ableiten, weil sie ohne specielle Nachweise nicht geführt werden kann. Die Mittheilung aber von Vorkommnissen im vertraulichen Kreise, mit dem erzählten Ereignisse im kaiserlichen Opern-Theater nahe verwandt, dürfte eine solche Untersuchung überflüssig machen, weil sie Gelegenheit zu sicheren Schlüssen, resp. zur Beantwortung dieser Fragepunkte, bieten wird.

Zu Schubert's vertrautesten Freunden und Gönnern zählten der oft genannte Kunst-Veteran Michael Vogel, ferner der allgemein geachtete Kunstfreund Pinterics (man kennt den Namen aus Beethoven's Biographie), dann noch Frau von Lacsny-Buchwieser, die ehedem aus-

---

*) Die Monatschrift für Theater und Musik äussert sich im Januar-Hefte gelegentlich der Aufführung der neunten Sinfonie am 14. December in Wien in Bezug auf dieses Recitativ, überhaupt auf die Aufgabe der Solosänger: „Es wäre freilich besser gewesen, wenn man einen Bassisten gehabt hätte, dem das *Fis* nicht versagt . . . . schön wird auch die beste Ausführung nicht klingen, und das Misslingen einer so undankbaren, unsangbaren Aufgabe ist kein Beweis der Unfähigkeit."

*) Z. B. Berliner Musik-Zeitung, 30. Januar 1850: „Auch in Schubert's schönsten sinfonischen, sonatischen und Trio-Sätzen sind öde Strecken voll Geklapper und Geschrei" u. s. w.

gezeichnete Opernsängerin. In diesen drei Familien fand Schubert's Genius wohl an zehn Jahre hindurch nicht nur sorgsame Pflege und Aufmunterung — in so fern er letzterer zuweilen bedurfte —, zugleich auch offenherzige Beurtheiler seiner Compositionen. Auch dem Mittheiler dieser Erinnerungen, dessgleichen dem als Componisten und Clavierspieler sehr geschätzten Herrn Joh. Horzalka waren diese drei Familien eine lange Reihe von Jahren nahe befreundet. In ihrem Kreise fanden wir drei fast in gleichem Lebensalter stehenden jungen Leute einen Sammelplatz, der für andere Musiker unzugänglich gewesen*); denn zur Ausführung von Gesang- und Clavier-Musik sammt Begleitung waren wir an Zahl genug. Horzalka (er lebt in Wien), wie auch Schubert brachten regelmässig neue Compositionen, mit deren Ausführung man sich sofort beschäftigte. Da geschah es nicht selten, dass Schubert bei Sonaten und sonstigen Clavierwerken eindringliche Ermahnungen gegen allzu lange Ausdehnung einzelner Sätze anhören musste, die, in so fern sie nur allgemeinhin ausgesprochen waren, meist stillschweigend hingenommen wurden. Hatten wir uns aber erlaubt, diese oder jene Stelle als zu oft wiederkehrend oder nicht neu und interessant genug zu bezeichnen, da lief es bei unserem Freunde alsogleich so stark über, dass seine Verstimmung für den ganzen Abend nicht mehr wich. — Die Herren Vogel und Pinterics aber beachteten solche Verstimmung nicht im Geringsten; bei der nächsten Zusammenkunft ertönte wieder dieselbe Kritik. Welche Wirkung sie auf Schubert gemacht, wie er sie öfters, noch nicht ausgesprochen, zu schwächen gewusst, ergab sich aus gewissen Redensarten, sobald er sich ans Clavier setzte, z. B.: „Nun, heute wird's wieder über mich hergehen!" — „Schimpft nur drauf los!" u. dgl.**)

Unter den F. Schubert mangelnden Naturgaben steht die der Rede oder, schärfer bezeichnet, die Gabe der ruhigen Expectoration über streitige Punkte in erster Reihe; daher konnte es zu keinem Austausche von Gründen und Gegengründen mit ihm kommen. Wortkarg, in gereiztem Zustande kurz angebunden, schnitt er jedes Eingehen in den fraglichen Gegenstand „wurz" ab oder begegnete, wenn ein Grund zur Rücksicht für den Gegner vorhanden war, mit einem Sarkasmus im wiener Gewande. Sehen wir den eigenthümlichen Mann gegen jeden sogar vorsichtig überzuckerten Tadel Kehrt machen, so ging er doch in der Gleichgültigkeit gegen Lobes-Aeusserungen fast noch weiter. Ich entsinne mich nicht, jemals gesehen zu haben, dass er nur eine Miene verzogen hätte, wenn über eines seiner Werke ein verdientes Lob aus Herzensgrunde laut wurde. So stark gepanzert gegen ein lobendes Wort war selbst Beethoven nicht, nur musste es sehr vorsichtig und im passenden Momente angebracht sein. Schubert stellte die hohen Anforderungen an sich selbst und die Werke der Classiker dem ihm gespendeten Lobe gegenüber, und damit war der Faden der Discussion entzwei geschnitten. Seyfried berührt in Schilling's Lexikon der Tonkunst diesen Punkt also: „Beinahe einen allzu geringen Werth legte Schubert auf die von der Menge gespendeten Beifalls-Aeusserungen, so dass er meistens, aus Grundsätzen und mit festem Entschlusse, den ersten Productionen gar nicht einmal persönlich beiwohnte."

Per parenthesin darf wohl gefragt werden: War ein so gearteter Charakter wohl zur Ausübung capellmeisterlicher Functionen geeignet? Sicherlich nicht. Was sollte wohl Schubert's gemessener Ernst und oft plastische Ruhe, was vollends seine Wortkargheit, sein Widerwille gegen jede Discussion im amtlichen Verkehr mit Theater-Künstlern und ihren häufig hochfahrenden Eitelkeiten? Was sollte der geniale, von einer neuen Schöpfung zur anderen gedrängte Künstler, dem die bürgerliche Geradheit und Schlichtheit so wohl anstand, in einer Stellung, in welcher der Kampf mit der Intrigue nicht aufhört, in welcher er selber oft gezwungen die Rolle eines Intriganten spielen muss, will er mit seinen redlichen Absichten der Kunst wahrhaft erspriessliche Dienste leisten? In keiner Stellung ist die reine Gesinnung, ist sie ja vorhanden, mehr gefährdet, vollständig zu Grunde zu gehen, als beim Theater; in keiner Stellung ist der innere Kampf zwischen künstlerischer Ueberzeugung, ist sie ja vorhanden, und gewissenhafter Erfüllung übernommener Pflichten peinigender, als in der eines Theater-Capellmeisters. Selbst die hochgestellten Herren Hof-Capellmeister sind nicht zu beneiden; sie drückt gleichfalls dieselbe oft unsichtbare Last darnieder, wie die an kleinen Bühnen. Denken wir uns Franz Schubert, den von der Muse geweihten Priester, als Opern-Dirigenten mit der Partitur der *Gazza ladra* und anderem modernem Opern-Graus beschäftigt. Nein, nein, für diese

*) Diesem Kreise gehörte ich von 1821 bis incl. 1827 an.

**) Zum Verständnisse der letzteren Redensart diene die Erklärung, dass das Wort „Kritik" in Wien kaum gekannt war, dafür aber „Recension". Dieser Terminus führte fast ausschliesslich den Begriff von Tadel, im Künstlervolke mit Schimpf übersetzt, mit sich. Zu richtiger Auffassung österreichischer Kunstbegriffe, wie sie wahrscheinlich heute noch im Allgemeinen sich erhalten haben, dürfte die Kenntniss dieser dort synonymen Bedeutung nicht unnütz sein. Danach lässt sich der Grad von Achtung ermessen, den die bessere Kunstkritik dort immerhin genossen.

schön übertünchte Künstler-Galeere war dieser Priester nicht geschaffen! Darum wollen wir das Schicksal preisen, dass Anfang und Ende von Schubert's Theater-Carriere in Einem und demselben Momente zusammenfielen. Wie viele Werke besässe wohl die Kunstwelt weniger von ihm, wäre es nicht so gekommen, wie wir es kennen!

Es verdient bemerkt zu werden, dass Pinterics der Einzige war, der gegen die Bewerbung um den vacanten Platz im Kärnthnerthor-Theater gesprochen, weil er das schwere Bündel von Charakter-Eigenheiten, überhaupt die geistigen Bedürfnisse unseres Freundes am besten abzuwägen verstand. Eben so erklärte sich Pinterics entschieden gegen die um 1824 von Anderen empfohlene und von Schubert wirklich beabsichtigte Vornahme eines Cursus im Contrapunkt mit Sechter, darin der alte Führer Salieri fühlbare Lücken offen gelassen hatte, wie Haydn einstens bei Beethoven. Pinterics fand die Vornahme dieser Studien zu spät; aus diesem Grunde befürchtete er auch den Widerspruch des bereits Meister gewordenen Schülers den trockenen Regeln gegenüber. Das Project unterblieb somit, wurde aber 1828 wieder aufgegriffen; da erschien plötzlich die Parze und machte dem jungen und doch so überreichen Leben ein schnelles Ende.

In die Bahn der Thatsachen wieder einbiegend, wie sich diese im vertraulichen Kreise und auch ausser demselben ergeben, ist zunächst anzuführen, dass, um unsere den Schubert'schen Compositionen entgegengestellten Einwendungen fester zu begründen, es einstmals versucht worden, dem hartnäckigen Componisten einige Manuscripte von Beethoven vorzulegen. Diese Zeugnisse seltener Selbstkritik vermochten wohl ein Interesse in Schubert zu erregen, jedoch ist von diesem bis zur Selbstübung noch ein sehr weiter Schritt — von einer Nacheiferung haben wir niemals etwas wahrgenommen. Bald nach Beethoven's Tode wünschte er das Manuscript von Fidelio einzusehen. Nachdem er lange damit beschäftigt war und viele von den Veränderungen in Harmonie, Instrumentirung und rhythmischer Gliederung am Clavier geprüft hatte, äusserte er, zu solcher Robot (Frohndienst) würde er sich unter keiner Bedingung verstehen, und finde er übrigens das zuerst Niedergeschriebene eben so gut, als dessen Verbesserung. Er wollte nicht gelten lassen, dass dem Schöpfer des Werkes — vornehmlich wenn es ein Beethoven ist — allein die Entscheidung zustehe, ob seine Verbesserung wirklich eine solche sei, nicht etwa eine Laune, ob sie im Allgemeinen wie Speciellen dem Werke förderlich oder gleichgültig sei. Die Discussion erreichte ihr Ende damit, dass Schubert kurz und bündig erklärte, zu solchen Correcturen — wie sie vor uns lagen — habe er keine Zeit.

Alle diese Erfahrungen schienen mir genügend zu beweisen, dass dem so erfindungsreichen Schubert ganz oder doch im erforderlichen Maasse abgehe, was man in der Autoren-Welt die Kunst der Feile nennt, die das Kennerauge in allen Werken der Classiker in so hohem Grade bewundern muss. Dieser speciellen Kunst, aus keinem Lehrbuche zu erlernen, verdanken nicht nur die in der Musikwelt für classisch anerkannten Werke einen wesentlichen Grund ihres dauernden Werthes, auch andere Producte aus jedem Zweige der Künste und Wissenschaften. Es ist bekannt, dass Alexander von Humboldt gemeiniglich so viele Aenderungen und Verbesserungen macht, dass mancher Druckbogen drei bis vier Mal umgesetzt werden muss. Hätte Schubert diesfalls nur ungefähr Gleiches gethan, wie Beethoven, und wie wir ganz Aehnliches erst in jüngster Zeit bei Mozart kennen gelernt, sein Katalog wäre um einige Nummern weniger reich, aber immer noch überreich, um jede andere Künstler-Thätigkeit, die stets Neues aus eigenem Borne schöpft, zu überbieten, wenn man die kurze Spanne Zeit von 16, höchstens 18 Jahren zur Hervorbringung aller der vorhandenen Werke in Erwägung zieht.

Im Jahre 1831, mit einzelnen Werken aus Schubert's Nachlass literarisch für Diabelli beschäftigt, machte ich nebenbei auch die nähere Bekanntschaft mit verschiedenen der grossen Werke, mit der Oper Fierabras u. A. Bei dieser Rundschau fanden sich Anstösse genug, mich des Vorfalles von 1826 im Hof-Operntheater und der anderen hier erzählten Erlebnisse zu erinnern. Da hörte ich einstmals Herrn Diabelli äussern, er sei gesonnen, hier und da Kürzungen vorzunehmen, wenn es zur Veröffentlichung des betreffenden Werkes kommen werde. Dass dieser löbliche Vorsatz nicht zur Ausführung gelangte, ist sehr zu bedauern, zumal Diabelli der geeignete Mann gewesen, um eine zweckmässigere Abrundung einzelner Sätze zu bewirken. Würde wohl die Sinfonie in *C-dur* (componirt im zwanzigsten Lebensjahre) an Interesse gewonnen haben, wenn zunächst ihr zweiter und vierter Satz, die bis zur Ermüdung ausgedehnt sind, wesentliche Kürzungen erlitten hätten? Wenn ja die Vorwürfe der Kritik auf festem Grunde und Boden fussen, in diesem sinfonischen Ungeheuer ist er allein schon in weitester Ausdehnung zu treffen, was auch dessen Lobredner zu Leipzig, an ihrer Spitze Mendelssohn, zu seinem Ruhme vorgebracht haben. Mit Fug und Recht

ist ihnen zu erwidern, dass sie das zu häufige Wiederholen der Haupt- und anderer Motive, das ununterbrochene Abhetzen einer und derselben Tongruppe zur Rechtfertigung ihrer eigenen Bravouren in diesem Genre benutzt haben*).

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 3. März 1857.

Programm: I. 1) Ouverture zur Oper Genovefa von Robert Schumann; 2) *Tenebrae factae sunt*, Chor ohne Begleitung von Michael Haydn; 3) Scene und Arie *Ah perfido* von L. van Beethoven mit Orchester, gesungen von Frau Dr. Mampé-Babnigg; 4) Sinfonie *A-dur*, Nr. 4, von F. Mendelssohn-Bartholdy. — II. 5) Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian für Soli, Chor und Orchester componirt von N. W. Gade.

Das wirklich Erfreuende und das Publicum sichtbar Befriedigende war in diesem Concerte die Sinfonie von Mendelssohn. Als das frische Thema des ersten Satzes wie ein heiterer Maitag mit vollem Sonnenschein hereinbrach, zeigte sich plötzlich ein neues Leben in Theilnahme und Anregung; denn auch die schöne, im Mozart'schen Stile geschriebene Scene Beethoven's, eine Gattung, in deren Vortrag die sonst treffliche Sängerin nicht gerade excellirte, konnte namentlich bei den gar zu langsam genommenen Tempi's nicht allgemein ansprechen. Der kleine Chor von M. Haydn ging gut, war aber doch gar zu bald vorüber, um eine Stimmung hervorzurufen, und R. Schumann's Ouverture, welche hier schon ein paar Mal gleichgültig aufgenommen worden ist, konnte bei der diesmaligen mangelhaften Ausführung natürlich noch weniger wirken, als sonst. Die Sinfonie wurde dagegen gut gespielt, der erste und der letzte Satz mit Lebendigkeit und Feuer, die gar lieblichen beiden Mittelsätze mit genauem und zartem Ausdrucke, der seine Wirkung im Einklange mit der einfachen Schönheit der Composition nicht verfehlte. Das Tempo wurde nirgends übertrieben; gut ausgeführt, wird diese Sinfonie, trotz einiger schwachen Stellen des ersten Satzes, stets zahlreiche Freunde finden.

Gade's Comala, vor einigen Jahren schon kalt von dem hiesigen Publicum aufgenommen, konnte uns auch diesmal nicht erwärmen. Eine Stimmung erzeugt das Werk allerdings durch die Klang-Effecte und die wunderbar schöne Instrumentirung; allein es ist kaum möglich, diese Stimmung des ewigen Verschwimmens in Nebel und Klage auf die Dauer zu ertragen; die Einheit schlägt zur Eintönigkeit um. Wir haben uns schon früher in der Rheinischen Musik-Zeitung (Jahrg. I., Nr. 23 vom 7. December 1850) ausführlich über das Werk ausgesprochen, und sind durch die jetzige ganz gelungene Aufführung nur in unserer Ansicht bestärkt worden. Ueberall Farbe, glänzende Farbe, wahre Farbe, aber nirgends Gestalt, nirgends charakteristische Zeichnung.

*) In den frankfurter Museums-Concerten wird diese Sinfonie seit 1850 mit bedeutenden Abkürzungen aufgeführt — *ad majorem Autoris gloriam*. Habeneck's Versuch 1842 mit dieser Sinfonie, dem ich beigewohnt, endigte schon mit dem ersten Satze. Das Orchester des Conservatoires war in keiner Weise zu bewegen, nur noch den zweiten zu spielen. Damit war das Schicksal des Werkes für alle Zeit entschieden. Ich hatte nicht unterlassen, Habeneck auf die nothwendigen Kürzungen aufmerksam zu machen; allein er mochte wohl auch keine Zeit dazu gehabt haben, wie einstens der Componist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Sonntag den 1. März wurde die Oper Hans Heiling von H. Marschner unter dessen eigener Direction wiederholt. Trotz der bei beiden Aufführungen erhöhten Preise waren auch für diese Vorstellung alle Logen- und Parquet-Plätze schon Tags vorher verkauft. Die zweite Aufführung war in manchen Stücken noch gelungener als die erste; es war zu bewundern, was Ein Mann für einen Geist in das ganze Bühnen-Personal zu bringen vermag, wenn er die Aufgabe eines Dirigenten so fasst und zu ihrer Lösung eine solche intellectuelle und technische Meisterschaft besitzt, wie Marschner. Dass unser Orchester in jeder Hinsicht die geringste Andeutung des Componisten über Ausdruck und Vortrag mit augenblicklichem Verständnisse trefflich ausführte, war nicht anders zu erwarten. Nur die paar Regiments-Musiker auf der Bühne hatten die Anleitung des Meisters nicht begriffen und spielten die Rolle der Dorfmusicanten im dritten Acte auf gar zu natürliche Weise. Frau Marschner, die am Freitag vorher auch die Rosine in Rossini's Barbier gegeben und besonders durch die erste Arie und den reizenden Vortrag einiger Lieder am Clavier grossen Beifall geärntet hatte, spielte, sprach und sang als Gertrud die wunderbar ergreifende melodramatische Scene am Schlusse des zweiten Actes von Hans Heiling ganz vortrefflich.

† **Bonn,** den 28. Februar. Es drängt mich, Ihnen von einem musicalischen Genusse zu berichten, der auch die kühnsten Erwartungen weit überboten hat. Es war die von dem Besitzer des Johannesberges in Elberfeld unterhaltene Capelle, welche unter Leitung ihres Dirigenten Herrn Langenbach am 9. Februar hier im Saale des Gasthofes zum goldenen Stern ein Instrumental-Concert ohne anderweitige Mitwirkung gab. Das treffliche Programm lautete: 1) Ouverture, Scherzo, Notturno und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn; 2) Ouverture zur Leonore (mit dem Trompeten-Solo) von Beethoven; 3) Concertante für vier Violinen von Maurer; 4) Ouverture zum Tannhäuser von R. Wagner; 5) *Sinfonia eroica*. Die Ausführung dieser sämmtlichen Werke war so vollendet und tadellos und in jeder Beziehung so meisterhaft, dass Referent gesteht, nur selten einen so ganz reinen und durch keine Makel getrübten Kunstgenuss empfangen zu haben. Freilich findet sich hier auch ein Zusammentreffen von Umständen und Bedingungen, die nicht so leicht anderswo vorkommen. Zweiunddreissig tüchtige Musiker, die unter Leitung eines ausgezeichneten Directors Jahr aus, Jahr ein im Sommer täglich, im Winter wöchentlich mehrere Male öffentlich zusammen spielen, müssen es allerdings zu einem ungleich höheren Grade der Vollkommenheit in der Darstellung bringen, als viel grössere Massen, unter denen sich nicht nur (wie namentlich bei Musikfesten) mancher schwache Dilettant befindet, sondern die auch mit einigen wenigen Proben, in denen kaum das Nothdürftigste zu erreichen ist, fertig sein müssen, daher denn die Präcision, Abrundung, Feinheit und Gleichheit der Auffassung, die bei der Johannesberger Capelle unsere Bewunderung unausgesetzt in Anspruch nehmen, bei so vielen anderen Orchestern im günstigsten Falle nur unter die Aus-

nahmen gehören. Unser Publicum, dem den Vorwurf der Heissblütigkeit zu machen, eine offenbare Ungerechtigkeit wäre, habe ich kaum jemals so entzückt und dankbar gesehen, wie an jenem Abende, und insbesondere wollte nach der Beethoven'schen Ouverture der Beifallssturm gar kein Ende nehmen. Allgemein sprach sich der Wunsch aus, dass diesem Concerte noch mehrere andere nachfolgen möchten, was nun leider bei der nicht geringen Entfernung seine grossen Schwierigkeiten haben mag. Eine bedeutende Theilnahme von Seiten unseres Publicums wäre aber nicht zu bezweifeln, zumal viele sind, die es bedauern, die Gelegenheit, einmal etwas in seiner Art so Vollkommenes zu hören, versäumt zu haben.

---

†† **Barmen.** Samstag, den 21. Februar, hatten wir unser viertes Abonnements-Concert, in dem Frau Dr. Mampé-Babnigg die Arie der Vitellia aus Titus mit obligater Clarinette (eigentlich Bassethorn), eine Arie aus Herold's Zweikampf mit obligater Violine, so wie einige Lieder ganz vortrefflich und unter rauschendstem Beifalle sang. Auch in der Sinfonie-Cantate „Lobgesang" von Mendelssohn sang dieselbe die Sopran-Partie mit trefflicher Auffassung und frischer, glockenheller Stimme. Letzteres Werk ging überhaupt so schwungvoll, dass wohl ein Nachlässigkeits-Versehen der Tenöre im Schlusschor zu verzeihen war, um der übrigens so gelungenen Ausführung willen. Auch die Tenor-Partie ward durch unseren tüchtigen Dilettanten recht anerkennenswerth durchgeführt, während es Fräul. Mann gelang, sich in dem schönen Duett mit Chor: „Ich harrete des Herrn", neben Frau Dr. Mampé-Babnigg würdig zu behaupten. Ausser einigen kleineren Chorsachen ward noch eine effectvolle Ouverture von van Eyken zu dem holländischen Trauerspiel „Lucifer" unter Direction des Componisten aufgeführt und mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

Braunschweig, den 26. Februar. Zum bevorstehenden Stiftungsfeste des hiesigen Kunst-Clubs wird auch das neueste Product der komischen Muse J. Freudenthal's, die Carnevals-Oper „Alarich und Melusine", zuerst in die Welt treten und ohne Zweifel eben so rasche wie allseitige Verbreitung, als sein Vorläufer, „Die Barden", finden, welchem Werke diese Arbeit in mancher Hinsicht überlegen ist. Denn war die Tendenz der Barden zunächst die Persiflage moderner Compositions- und Sänger-Manieren, die nach Art der Aristophanischen Komödie die Geissel des Spottes über den Ungeschmack der Gegenwart schwingt und in täuschender Nachahmung ihrer Unarten ihr den Spiegel der Lächerlichkeit entgegenhält, so stützt sich „Alarich und Melusine" auf seine eigene komische Kraft und wirkt hauptsächlich durch die drastischen Gegensätze in Situation und musicalischer Behandlung, in Charakter, Gesang und Instrumentation — eine Art der Komik, die der Componist mit entschiedenem Glück ausübt und womit er stets die unwiderstehlichste Wirkung auf die Stimmung seines Publicums erreicht. Daneben kann er doch dem Aristophanischen Spotte nicht entsagen, nur richtet er ihn dieses Mal nicht auf locale Einzelheiten, sondern auf wesentlichere Bestandtheile des modernen Opern-Drama's, ja, des Drama's überhaupt, was durch die unterbrechende Trompete, welche dreimal die Katastrophe stört und zuletzt durch ihr Ausbleiben dieselbe doppelt ins Komische verkehrt, bewahrheitet wird, in so fern eine an sich einfache Handlung dadurch auf gewaltsame Weise zu einer weitläufigen Verknüpfung von Umständen und Verwicklungen aus einander gezerrt wird.

Den musicalischen Theil der vom Componisten mit vielem Geschick entworfenen und auch metrisch gut eingekleideten Handlung anlangend, so ist namentlich hervorzuheben, dass die Vocalstücke durchaus sangbar, melodiös und fliessend, ja, einige Nummern, wohin wir namentlich das Spuk-Duett und die Ballade aus dem ersten Acte rechnen, durchaus gelungen zu nennen sind, dass das gewagte Problem, einen Stotterer singend einzuführen, vorzüglich gelös't und die Charakteristik des Orchesters jeder Situation und Stimmung gewandt angepasst ist.

Ausführlicheres über das Ganze werden wir nach der Aufführung des Werkes, welche von den Mitgliedern des Kunst-Clubs unter Leitung des Componisten mit grossem Eifer und mit immer neuem Amusement betrieben wird, mitzutheilen Gelegenheit haben.

X.

Der Violin-Virtuose J. J. Bott aus Kassel ist zum Hof-Capellmeister in Meiningen ernannt worden, nachdem der bisherige Capellmeister Grund, welcher seit 37 Jahren im Amte ist, um seine Versetzung in den Ruhestand nachgesucht hat. Herr Bott ist mit lebenslänglichem, auch im Falle einer Pensionirung ungeschmälert zu beziehendem Gehalte von jetzt ab angestellt worden, wird aber erst im Herbste in Thätigkeit treten.

Leipzig. Den 26. Februar fand das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts im Gewandhause zu Leipzig Statt. J. Ritz dirigirte den ersten Theil: Ouverture zu Göthe's Hermann und Dorothea von R. Schumann, hinterlassenes Werk, Op. 136; Frau von Milde aus Weimar sang das Gebet aus Genovefa; Grün aus Pesth spielte das Adagio und Rondo für Violine von Vieuxtemps. Liszt dirigirte den zweiten Theil: *Les Préludes*, symphonische Dichtung; *Duo* aus dem fliegenden Holländer (Herr und Frau von Milde); 1. *Es-dur*-Pianoforte-Concert, vorgetragen von Hans v. Bülow; Lieder (Herr und Frau von Milde), Mazeppa, symphonische Dichtung. Sämmtliche Piecen des zweiten Theiles, mit Ausnahme des *Duo*, sind von Liszt. — (Der Bericht über dieses Concert ist uns zu spät für diese Nummer zugegangen. Er wird in der nächsten Nummer erscheinen. Die Redaction.)

J. Lachner's Oper „Loreley" kam bereits in Hamburg, wie dortige Journale behaupten, mit Beifall zur Aufführung. Dieses Werk steht weder in textlicher, geschweige in musicalischer Hinsicht mit dem Mendelssohn'schen gleichnamigen Fragmente in irgend welcher Beziehung.

Eine neue deutsche Oper hat so eben Richard Genée, Capellmeister in Danzig, vollendet. Auch der Text ist von ihm gedichtet und der Stoff aus dem Leben Jacob Stainer's, des berühmten Geigenbauers und Virtuosen, entnommen. Die Oper führt den Titel: „Der Geiger aus Tyrol".

Genf, den 2. März. Es wird Ihnen Vergnügen machen, zu erfahren, dass Ihr Landsmann, Herr Adolf Köckert, in unserem schweizerischen Paris, welches seinem vortrefflichen Violinspiel schon im vorigen Winter so aufmerksam lauschte und seine Solo-Vorträge mit Enthusiasmus aufnahm, dem Geschmack an der gediegensten Gattung der deutschen Tonkunst, der Quartett-Musik, eine solche Bahn gebrochen hat, dass seine acht Soireen für Kammermusik dermaassen besucht waren, dass stets eine Menge von Zuhörern nicht in den Saal gelangen konnte. Sie werden vielleicht denken, er werde sich wohl dem französischen Geschmacke an brillanten Salonstücken gefügt und eine Anzahl von Solosachen eingestreut, auch wohl durch einigen Romanzengesang gelockt haben, um der classischen Musik Eingang zu verschaffen. Keinesweges; mit solchen Gedanken würden Sie Herrn Köckert und unserem Publicum Unrecht thun. Der ausgezeichnete Künstler hat nur in der letzten Soiree (am 27. Februar) ein Solo gespielt, den Trauermarsch von F. Chopin aus der Clavier-Sonate, Op. 35,

den er für Violine und Clavier eingerichtet hat; sonst sind in allen Sitzungen nur Quartette und Quintette gemacht worden; nicht einmal das unvermeidliche Piano ist in Anspruch genommen worden, und Niemand hat es vermisst. Wir haben in den acht Soireen gehört: 5 Quartette von J. Haydn — 4 von Mozart (darunter die Perle derselben, das Quartett in *D-moll*, in herrlicher Ausführung) — 6 von Beethoven (darunter auch Nr. 10, jene wundervolle, phantasiereiche Composition) — 4 von F. Mendelssohn-Bartholdy — 1 von L. Spohr — 1 von F. Schubert (in *D-moll*) — 1 von Veit (in *D-moll*) - 2 Quintette von Mozart — 1 Sextett (mit zwei Hörnern) von Beethoven.

Die Genossen, welche sich mit Herrn Köckert zu diesen echt künstlerischen Productionen vereinigt hatten, sind die Herren Vercellesi (II. Violine), Müller (Alto I.), Malifaux (Alto II.) und Battanchon (Violoncello). Die Ausführung zeichnete sich durchweg durch intelligente und poetische Auffassung, reinste Intonation in allen Instrumenten, gewissenhafte Treue gegen den Componisten und künstlerischen Ausdruck im Vortrage aus.

Joh. Seb. Bach's sämmtliche Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft

Zur Erleichterung der Anschaffung.

Es ist mehrfach der Wunsch geäussert worden, die Anschaffung obiger Ausgabe von Bach's Werken erleichtert zu sehen, indem der Eintritt in die Bach-Gesellschaft mit jedem hinzugekommenen Jahrgange für den Augenblick kostspieliger wird. Um diesem Verlangen zu entsprechen, so weit die Statuten der Bach-Gesellschaft es gestatten, bringen wir Nachstehendes zur Kenntniss der Verehrer Bach'scher Musik.

1) Es sind bis jetzt sechs Jahrgänge von Bach's Werken erschienen, welche folgende Werke enthalten: I. 10 Kirchen-Cantaten. II. 10 Kirchen-Cantaten. III. Die Inventionen und Symphonieen. IV. Die grosse Passion nach Matthäus. V. 10 Kirchen-Cantaten und das Weihnachts-Oratorium. VI. Die Messe in *H-moll*.

2) Der Eintritt in die Bach-Gesellschaft steht jederzeit offen. Der Jahres-Beitrag beträgt unverändert 5 Thaler.

3) Dem Neueintretenden wird die Wahl geboten,

entweder (wie bisher geschehen musste) den Betrag der erschienenen, also jetzt sechs Jahrgänge von Bach's Werken, mit 5 Thaler für jeden, also mit Thlr. 30, sofort zu erlegen und dagegen die oben näher bezeichneten sechs Jahrgänge in Empfang zu nehmen,

oder, zur Erleichterung der Anschaffung, beim Eintritte nur zwei Jahres-Beiträge mit 10 Thlr. zu entrichten und dafür die ersten beiden Jahrgänge zu empfangen, mit gleichen Zahlungen aber in höchstens einjährigen, nach Belieben aber kürzeren Terminen fortzufahren, um damit je zwei der folgenden Jahre abzunehmen. Auf diese Weise würde der Neueintretende, welcher jetzt die ersten 10 Thaler zahlte, in spätestens 4 Jahren in den Besitz der ersten 10 Jahrgänge gelangen und von da an mit den übrigen Mitgliedern nur gleichen Schritt zu halten haben.

Ohne Zweifel wird der wichtige sechste Jahrgang (die Messe in *H-moll*) zu neuer Theilnahme an der Bach-Gesellschaft anregen, und die angebotene Erleichterung der Zahlungen wird diese Theilnahme auch in weiterem Kreise möglich machen. Anmeldungen und Zahlungen sind wie bisher an die Cassirer der Bach-Gesellschaft, Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, franco zu richten; die Lieferung der betreffenden Jahrgänge von Bach's Werken erfolgt darauf umgehend, und zwar, wenn nicht ein Anderes gewünscht wird, durch directe Postsendung.

Leipzig, am 1. Februar 1857.

Das Directorium der Bach-Gesellschaft.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. | **KÖLN, 14. März 1857.** | **V. Jahrgang.**

Inhalt. Erinnerungen an Franz Schubert. (In vier Abtheilungen.) Mitgetheilt von A. Schindler. III. und IV. — Aus Leipzig (Liszt-Concert — 19. Abonnements-Concert — Euterpe — Kammermusik). — Aus Elberfeld (Gedächtnissfeier für Robert Schumann — „Des Sängers Fluch" von demselben). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Amsterdam, van Bree †).

Erinnerungen an Franz Schubert.

(In vier Abtheilungen.)

Aufgezeichnet von A. Schindler.

III.

„Der Grabstein allein hält die Erinnerung an den Todten wach."

Vor längerer Zeit kam mir die Abhandlung eines alten Schriftstellers zu Gesicht, der es sich zur Aufgabe gestellt, nachzuweisen, das im Menschen am schnellsten Schwindende sei das Gedächtniss für die Abgeschiedenen. Der Schlusssatz dieser Abhandlung dient hier als Motto.

Ja, ja, wo sie mit ihm gegessen und getrunken, welches Bier, ob März- oder Bluzer-Bier, ihm besser gemundet, wie viel Pfeifen Tabak er täglich geraucht, und anderes Hochwichtiges, der täglichen Hantierung Angehöriges, das wissen sie noch, das ist in ihrem grossstädtischen Gedächtnisskasten hangen geblieben; wie es aber um das geistige Leben und Weben des Abgeschiedenen stand, welches Datum diese und jene ihn nahe berührende Begebenheit trägt, das wissen sie nicht mehr; kaum erinnern sie sich dieser Begebenheit, deren persönliche Zeugen sie doch gewesen, „weil es schon zu lange her ist". Allerdings sind seit jenem Tage schon fünf, vielleicht zehn, vielleicht gar fünfzehn Jahre verflossen; inzwischen gab es in Frankreich eine Revolution, in Oesterreich ward eine Verzehrungssteuer eingeführt — das alles hat euren materiellen Ideengang stark in Anspruch genommen und in eurem Gedächtnisse *Tabula rasa* gemacht. Seit den Tagen des freundschaftlichen Verkehrs mit dem abgeschiedenen Franz Schubert hat der Eine der Vertrautesten eine hohe Stellung in der Musikwelt eingenommen, ein Anderer „sich verreis't", ein Dritter ist ein unglücklicher Gatte geworden, kurz — das Bild des Freundes ist bereits bei allen gegen die Wand gekehrt.

Im Jahre 1840 ward ich von einigen Freunden Schubert's aus Wien ersucht, eine biographische Schrift über ihn abzufassen. Ich fand mich dazu bereit und wünschte die Zusendung von Materialien. Unterm 12. August 1841 schickte mir der Bruder des Componisten, Herr Ferdinand Schubert (gegenwärtig Director der kaiserlichen Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien), ein Heft von 2½ Bogen „Skizzen zu Franz Schubert's Biographie", davon zwei Drittheile mit dem Kataloge sämmtlicher Werke des Componisten (ausgenommen Lieder und Gesänge) angefüllt sind. Zu sagen, wie ungenügend diese Skizzen sogar in Hinsicht auf die zu einer biographischen Arbeit benöthigten Vorfragen seien, wie es mir ferner bei angestellter Umfrage über bestimmt angegebene Punkte bei verschiedenen in sehr engen Beziehungen mit Schubert gestandenen Männern in und ausserhalb Oesterreichs nicht gelungen ist, mehr zu erfahren, als mir bereits bekannt — dürfte nach dem Sinne der Eingangsworte hier überflüssig sein. Die für höhere Begriffe empfänglichen Freunde Pinterics und Vogel waren unserem Componisten bald ins Jenseits nachgefolgt, Aloys Fuchs, der treffliche musicalische Antiquar und Sammler, hatte sich um F. Schubert immer zu wenig bekümmert — wo also noch ferner anklopfen? (In ganz ähnlicher Weise erging es mir mit verschiedenen Umfragen in Wien in Sachen Beethoven's.)

Es ist wahr, in Schubert's Leben gab es nicht Berg, nicht Thal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichmässigem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemüthszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äusserliche Dinge nur schwer zu irritiren, er befand sich im schönsten Einklange mit dem Grundwesen seiner Charakter-Eigenschaften. Man darf gestehen, dass seine Tage

dahinflossen, wie es dem arm Geborenen und arm Gebliebenen in bürgerlicher Sphäre geziemt. Bis ins zehnte Lebensjahr im väterlichen Hause, von da bis ins siebenzehnte „Sängerknabe" im kaiserlichen Convict und auf den Schulbänken des Gymnasiums sitzend, alsdann drei Jahre Schulgehülfe bei seinem Vater in der wiener Vorstadt Lichtenthal, letztlich Clavierspieler — und zwar musterhaft — und Componist nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil sein Verleger schon 10 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Clavierwerk honorirt hat. Für den Abgang so genannter nobler Passionen und Bedürfnisse — nach Art moderner Musiker — hatte die Dürftigkeit im väterlichen Hause frühzeitig gesorgt. Familiensorgen und Kümmernisse mancherlei Art, in nicht gesicherten ehelichen Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen auch nicht; denn er stand allein in seinem Zauberkreise, von Familien-Prosa nicht angefochten. Das Lehramt in Musik hatte er die letzten acht Jahre gleichfalls aufgegeben, somit auch die Quelle grosser Mühsale und grossen Undanks verstopft. Reisen hat er auch nicht gemacht. Was er in weiterer Ferne als in der wiener Umgegend kennen lernte, beschränkt sich auf einige Ausflüge mit Vogel auf dessen Landgut zu Stadt-Steyer in Ober-Oesterreich, hauptsächlich auf den längeren Aufenthalt mit diesem Freunde in Gastein (1825), wo die Bekanntschaft mit dem Patriarchen von Venedig, Ladislaus Pyrker, dem grossen epischen Dichter, erfolgte. Diesen Moment pries Schubert als einen der erhebendsten in seinem Leben.

Dies der unvergoldete Rahmen dieses ruhig und ungestört dahin fliessenden Künstlerlebens, ohne besondere Ansprüche an die Gegenwart, mit äusserst bescheidenen Hoffnungen für die Zukunft. Wie gern würde ich mich bemühen, es nach bestem Vermögen zu illustriren! jedoch man kennt die Gründe, warum es nicht geschieht. Wie mager und dürftig das mir zugekommene Heft ist, mag man daraus erkennen, dass selbst der im Illustriren moderner Künstlergrössen so geschickte Herr Franz Liszt ausser Stande gewesen zu sein scheint, in diesen Skizzen, die ihm später zu gleichem Zwecke zugeschickt wurden (wie man mir aus Wien gemeldet), den benöthigten Stoff zu einem effectvollen Panegyrikus in hebräischer Sprache zu entdecken.

Indess, bedarf es denn wirklich dicker Bücher oder gar Folianten zur Schilderung eines bedeutenden Mannes in Kunst und Wissenschaft? Hat uns denn nicht der alte Plutarch schon das ungefähre Längenmaass zum Aufzeichnen von Biographieen gegeben, ein Maass, das Jedermann zu überschauen im Stande ist? Vermag denn das Anhäufen von Material und individuellen Urtheilen zum tieferen Verständnisse eines Autors in Summa, vornehmlich eines Componisten, in der That beizutragen, dessen Werke längst Gemeingut der Völker geworden? Ansicht gegen Ansicht? Urtheil gegen Urtheil? Auf welcher Seite ist absolute Wahrheit oder nur ein entscheidendes Uebergewicht der aproximativen Wahrheit*)? — Glückliches Zeitalter der Künste, in dem die Vielschreiberei noch nicht gekannt war, in dem es noch nicht Tausende von Journalen und Büchern gegeben, die sich abmühen, die widersprechendsten Urtheile über Einen und denselben Gegenstand, so in Politik, so in Kunstsachen, ins Publicum zu bringen! Eingangs dieser Aufzeichnungen erlaubte ich mir, die wiener Presse früherer Jahre indolent zu nennen. Gut, dass es so damit gestanden; wäre sie geschwätzig, vorgreifend, parteiisch oder aller Welt Dienerin gewesen, wie die von heute**), die gefeierten Meister Beethoven und Schubert wären dem Schicksale nicht entgangen, von dem Einen kritisch zersetzt, richtiger zerfetzt, von dem Anderen aber unverschämt gelobhudelt zu werden.

Verzeiht dem nachgerade müde gewordenen Wanderer, der auf seinen künstlerischen Lebenswegen nicht wenigen von der Natur reich ausgestatteten Talenten begegnet, sie aber oft schon in ihrer ersten Entwicklungs-Periode verkümmern oder in Folge journalistischer Einwirkungen zu Grunde gehen gesehen, wenn er wieder von der eingeschlagenen Bahn etwas abwich. Dennoch will es ihn bedünken, dass er mit festem Fusse darauf stehen verblieben. Einst hatte ich Veranlassung, zu zeigen, wie misslich es um die primitive und auch künstlerische Erziehung bei Beethoven ausgesehen. Dennoch hat sein Genius einen Höhepunkt erstiegen, von dem er frei und frank ins künftige Jahrhundert hinüber blicken wird, unbehindert von jenen Kritikern, die seine Musik mit Ohren aus dem achtzehnten Jahrhundert hören. Wer hat denn Schubert's künstlerische Erziehung geleitet? Zumeist die Umstände und der Genius selbst, am wenigsten der unmittelbare Unterricht. Vernehmet beispielsweise an geeigneter Stelle, dass die Ossianischen Gesänge, die Jedermann als eines der hervorragendsten Producte des reifen Künstlers

*) Z. B. Fétis, Berlioz, Lenz und nun Ulibischeff — über Beethoven.

**) Dass dies nicht auch die Monatschrift für Theater und Musik treffen kann, das einzige in jeder Beziehung unabhängige Kunst-Organ in ganz Oesterreich, versteht sich wohl von selbst.

begrüsste, schon im Alter von sechszehn Jahren, also noch im Convict, componirt worden, und zwar mit einem so schlechten, undeutschen Texte, der bei Schubert's Vortrage in unserem oben geschilderten Kreise Lachen erregt hat. Das veranlasste Herrn Pinterics, seinen Freund, Herrn von Hummelauer (gegenwärtig Ministerial-Rath im auswärtigen Departement), zu ersuchen, eine vollständige Umarbeitung nach dem englischen Texte vorzunehmen, die alsdann der Musik unterlegt wurde.

So Vieles, unseren Schubert betreffend, lebt noch frisch in meiner Erinnerung, das der Mittheilung nicht unwerth wäre. Aber wie leicht könnte ich in den Fehler verfallen, den man verschiedenen Schubert'schen Compositionen mit Recht vorwirft! Es möge darum nur Eines noch angereiht werden, bevor wir uns dem Monumente nähern, das unser Freund sich selber gesetzt hat. Sicherlich wird es den Beschauer in nicht geringes Erstaunen versetzen, wären ihm auch dessen Umrisse schon zum Theil bekannt.

Der gute Erfolg meines Bemühens, Beethoven noch auf seinem Sterbebette Gelegenheit gegeben zu haben, Schubert's Talent von der rechten Seite kennen und würdigen zu lernen, was durch gemeine Naturen früher immer verhindert worden, hat mir Schubert's Dank und besondere Annäherung erworben. Ich hatte somit das Vergnügen, ihn im Sommer von 1827 öfters bei mir *à la Beethoven* „aufgeknöpft“ zu sehen. Bei diesen Besuchen hatten ihn gewisse Abtheilungen in dem literarischen Nachlasse Beethoven's ganz besonders beschäftigt, darunter wieder die mancherlei dem grossen Meister eingesandten lyrischen Dichtungen. Eine Sammlung von vielleicht zwanzig Nummern fesselte seine Aufmerksamkeit, weil ich ihm sagen konnte, dass Beethoven mehrere davon zu eigener Composition bezeichnet hatte. Die Frage nach dem Dichter dieser Sammlung — die noch vollständig vorhanden — wusste ich nicht mit Gewissheit zu beantworten; es schien mir Herr L. Rellstab oder Varnhagen von Ense zu sein. Schubert steckte diese Gedichte zu sich. Schon nach zwei Tagen brachte er mir in Musik gesetzt: „Liebesbotschaft“, „Kriegers Ahnung“ und „Aufenthalt“. Diese, wie noch vier andere aus jener Sammlung bilden den grössten Theil des Inhalts im „Schwanengesang“, mit Beisetzung des Namens „Rellstab“. — 1843 in Berlin fragte ich Herrn Rellstab, ob er wirklich der Verfasser jener Gedichte sei. Seine Antwort war weder ein entschiedenes Ja, noch ein Nein. Anfragen bei Anderen blieben gleichfalls erfolglos. Da jedoch andere Gründe als blosse Neugierde vorliegen, den Namen des Dichters sicher zu kennen, so erlaube ich mir, das laute Ansuchen zu stellen, wer den Namen der Verfasser jener sieben Texte in Schubert's „Schwanengesang“ kennt, ihn gefälligst bekannt machen zu wollen. Der patriotische Inhalt einiger weiset auf einen Preussen hin. Varnhagen ist der Verfasser nicht.

IV.

Vixi, scripsi, dixi.

Nach Aufzählung der enormen Anzahl von Joseph Haydn's Werken bemerkt der Verfasser der biographischen Notizen (der königlich sächsische Legationsrath Griesinger, Haydn's vertrauter Freund) auf Seite 4: „Man staunt über eine solche Fruchtbarkeit; Haydn selbst pflegte sich darüber zu wundern und zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift, als die drei Worte: *Vixi, scripsi, dixi!*“ Mit den beiden ersten Worten lässt sich füglich auch der ganze Lebensgang von Schubert charakterisiren, mit dem Unterschiede jedoch, dass dem Vater Haydn zur Hervorbringung seiner Kunstwerke mehr denn fünfzig Jahre zugemessen waren, Schubert aber nur sechszehn bis achtzehn, wenn man noch einige seiner Knabenjahre mit hinzu zählen will.

Spricht die Hinterlassenschaft unseres jungen Meisters nicht klar und deutlich aus, wie es um seinen sittlichen Wandel und folgerecht um die Verwendung jeder Stunde Zeit bei ihm ausgesehen? Und dennoch ist der falsche Glaube verbreitet und fest gewurzelt, Schubert habe ein unordentliches Leben geführt, sei dem Trunke ergeben gewesen u. dgl. *). Das ist so unwahr, als es unwahr ist, Beethoven habe Noth gelitten und sei Hungers gestorben. Solche Lügen niederzuschlagen, ist keine Möglichkeit, weil sie von einzelnen theils unwissenden, theils böswilligen Journalisten immer wieder vorgebracht werden, um ihren schaamlosen Doctrinen als Folie zu dienen. Was half es mir, Herrn Escudier, Redacteur der *France Musicale*, persönlich über Beethoven's Lebenslage aufzuklären? Sein Ausfall aus jüngster Zeit im *Journal de l'Empire* zeigt es. Er hat die Unverschämtheit, dort auszurufen: „Das Leben Beethoven's, der bis zum Grabe von Entbehrungen und Leiden, vom Neide und von der Intrigue verfolgt wurde, ist eine ewige Schmach für diese deutsche Nation, die kalt

*) Wie sehr diese üble Nachrede verbreitet ist, findet sich in Ulibischeff's „*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs.*“ Dort heisst es Seite 37: „*Il me reste à faire mention d'un musicien qui s'essaya dans tous les genres et qui aurait peut-être égalé Beethoven ou Weber, si des passions mauvaises ne l'avaient perdu et s'il n'était mort tout jeune. Je parle de Frans Schubert.*“

wie ihr Himmel ist." Und diesen Schimpf konnten deutsche Blätter ohne irgend eine Anmerkung weiter verbreiten!? [Welche denn?]

Somit sind wir bei jenem Monumente angekommen, das uns die ungeheure Fruchtbarkeit des Schubert'schen Genius mit wenig Blicken übersichtlich macht, das die Stelle einer voluminösen Biographie vertritt, überhaupt die schönste Grabrede ist, die der Heimgegangene sich selber geschrieben. Ich meine den Katalog seiner Werke. Daraus möge die Musikwelt ersehen, wie viele Sinfonieen, Quartette, dramatische und kirchliche Werke u. s. w. vorhanden und wie wenige davon edirt sind. Rechnen wir — nach Diabelli's Mittheilung von 1831, der den Nachlass damals erworben — noch fünfhundert einige und siebenzig Lieder und Gesänge, mit Einschluss der geistlichen und mehrstimmigen Chöre u. dgl. hinzu, so haben wir die Gesammtmasse der Erzeugnisse der Schubert'schen Tonmuse vor Augen.

Der Katalog beginnt mit Schubert's dreizehntem Lebensjahre, mithin von

1810. In diesem Jahre componirte er die erste Phantasie für Clavier zu vier Händen.

1811. *a.* Eine Quintett-Ouverture.
b. Ein Streich-Quartett.
c. Eine Phantasie zu vier Händen.
d. Mehrere Lieder, darunter sein allererstes, „Hagar's Klage".

1812. *a.* Zwei Streich-Quartette (*D* und *B*).
b. Sonate, resp. Trio für Pianoforte, Violine und Cello.
c. Quartett-Ouverture in *B*.
d. Ouverture für Orchester in *D*.
e. Sechs Variationen für Pianoforte in *Es*.
f. Andante in *C* für Pianoforte.
g. *Salve Regina*, vierstimmiger Canon.
h. *Kyrie* für vier Singstimmen, und
i. mehrere Lieder.

1813. *a.* Octett für Blas-Instrumente.
b. Drei Menuette und Trio's für ganzes Orchester.
c. Vier Streich-Quartette — in *C*, *B*, *Es* und *D*.
d. Drei *Kyrie*.
e. Dreissig Menuette und Trios für Pianoforte.
f. Sinfonie in *D*.
g. Die dritte Phantasie zu vier Händen.
h. Mehrere Terzette und Canons.
i. Eine Menge Lieder, darunter der Taucher von Schiller.

1814. *a.* Drei Streich-Quartette in *C-moll*, *D* und *B*.
b. Fünf Menuette und sechs Deutsche sammt Trio's für Quartett und zwei Hörner.
c. Lied und Chor mit Orchester-Begleit. (Wer ist wohl gross?)
d. Grosse Messe in *F*.
e. *Tantum ergo* in *C*.
f. *Salve Regina* für Tenor-Solo.
g. Wieder viele Lieder.

1815. *a.* Zwölf Deutsche sammt Coda für Pianoforte.
b. Zehn Variationen für Pianoforte.
c. Grosses *Magnificat*.
d. Die Freunde von Salamanca. Komisches Singspiel in 2 Acten.
e. Der vierjährige Posten. Singspiel in 1 Act. Geschr. in 7 Tagen.
f. *Salve Regina*. Sopran-Solo.
g. Offertorium. (*Tres sunt.*)
h. Fernando. Singspiel in 1 Act. Geschrieben in 7 Tagen.
i. Zwei Sinfonieen, in *D* und *B*.
k. Zweites *Dona nobis* zur Messe in *F*.
l. Namensfeier. Kleine Cantate.
m. Zwei Sonaten für Pianoforte. in *E* und *C*.
n. Streich-Quartett in *G-moll*.
o. Messe in *G*.
p. Ungeheuer viele Lieder, darunter „Adelwald und Emma" und Schiller's Bürgschaft.

1816. *a.* Trio für Violine, Viola und Violoncello.
b. Quartett in *E-dur*.
c. Concert für die Violine.
d. Rondo in *A* für Violine.
e. Die Bürgschaft. Oper in drei Acten. (Nicht vollendet.)
f. Sinfonie in *B*.
g. Tragische Sinfonie in *C-moll*.
h. *Stabat mater* von Klopstock. Oratorium.
i. Cantate von Hoheisel.
k. Sonate für Pianoforte in *Es*.
l. Drei Sonaten für Pianoforte und Violine.
m. Clavier-Concert.
n. *Requiem*. (Nur der erste Satz bis zur Fuge.)
o. Ouverture zur Cantate von Hoheisel.
p. *Tantum ergo*.
q. Chor der Engel für 4 Singstimmen. (Christ ist erstanden.)
r. Deutsches *Salve Regina* für 4 Singstimmen mit Orgel.
s. Duetto für Sopran und Tenor.
t. Eine Menge Lieder.
u. Messe in *C-dur*.

1817. *a.* Quintett f. Pianof., Violine, Viola, Violoncell u. Contrabass.
b. Polonaise für Violine.
c. Trio für Violine, Viola und Violoncell.
d. Sinfonie in *C-dur*. (Die einzige bis nun gedruckte.)
e. Zwei Ouverturen in italiänischem Stil, in *C* und *D*.
f. Vier Sonaten für Pianoforte in *Es*, *E-moll*, *A-moll* und *As*.
g. Sonate für Pianoforte und Violine in *A-dur*.
h. Viele Lieder.

1818. *a.* Rondo für Pianoforte zu 4 Händen.
b. Zwei Sonaten für Pianoforte in *C-dur* und *F-moll*.
c. Variationen zu 4 Händen. (Beethoven gewidmet.)
d. Sonate zu vier Händen in *B*.
e. Viele Lieder.

1819. *a.* Die Zwillingsbrüder. Posse in einem Acte.
b. Ouverture in *E*.
c. Cantate für Sopran, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begl.
d. Viele Lieder.

1820. *a.* Quartett in *C-moll*.
b. Auferstehung. Oratorium von Niemeyer. (Ein Theil.)
c. Sechs Antiphonen zur Palmweihe.
d. Viele Lieder.

1821. *a.* Gesang der Geister über den Wassern von Göthe, für 8 Männerstimmen mit Begleitung von 2 Violen, 2 Violoncelli und Contrabass.
b. Sehr viele Lieder.

1822. *a.* Alphonso und Estrella. Grosse Oper in 3 Acten.
b. *Tantum ergo* in *D*.
c. Lieder.

1823. *a.* Fierabras. Heroische Oper in 3 Acten.
b. Der häusliche Krieg von Castelli. Operette in 1 Act.

e. Siebenzehn Deutsche für Pianoforte.
d. Sonate in *A-moll.*
e. Sonate für Pianoforte und Arpeggione (?) in *A-moll.*
f. Viele Lieder.

1824. *a.* Octett für zwei Violinen, Viola, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncello und Contrabass.
b. Quartett in *D-moll.*
c. *Salve Regina* in *C* für vier Männerstimmen.
d. Viele Lieder.

1825. *a.* Drei Sonaten, *A-dur*, *C* und *D*, letztere in Gastein comp.

1826 *a.* Trio in *Es* für Pianoforte, Violine und Violoncello.
und *b.* Schlachtlied von Klopstock für 8 Männerstimmen.

1827. *c.* Chor mit Alt-Solo und Pianoforte-Begleitung.
d. Deutsche Messe für vier Singstimmen und Orgel.
e. Quartett in *G-dur.*
f. Nachthelle, Solo u. Chor für Männerst. u. Pianoforte-Begl.
g. Eine Menge Lieder.

1828 *a.* Grosse Messe in *Es-dur* (eines seiner vollendetsten Werke).
b. Quintett für 2 Violinen, Alto und 2 Violoncelle.
c. Drei grosse Sonaten für Pianoforte, mit der Dedication an Hummel. Die Verlagshandlung dedicirte sie später Robert Schumann.
d. Sonate in *Es-moll.*
e. Duo für Pianoforte in *A-moll.*
f. Hymnus an den heiligen Geist, für 8 Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von Blas-Instrumenten.
g. Ein zweites *Benedictus* zur Messe in *C-dur.*
h. *Tantum ergo* in *Es.*
i. Tenor-Arie mit Chor.
k. Viele Lieder, darunter mehrere, die im „Schwanengesang" aufgenommen sind.
l. Die Correctur des Druckes der zweiten Abtheilung von der „Winterreise" macht den Beschluss der künstlerischen Wirksamkeit dieses ausserordentlichen Mannes.

Am 19. Nov. raffte ihn ein Nervenfieber hinweg.

Wer ein gutes Bildniss von Schubert besitzen will, greife nach dem kleinen, von Passini noch bei Lebzeiten des Componisten gefertigten (Wien, Witzendorf). Das von Kriehuber erst 1846 bei Spina erschienene (in Gross-Folio) ist der massiven Umrisse und nothwendig daraus hervorgehenden Mängel wegen vielleicht das wohlgetroffene Bildniss einer mit der Materie in naher Berührung stehenden Celebrität, nicht aber des Tondichters Franz Schubert.

Aus Leipzig.

[Liszt-Concert — 19. Abonnements-Concert — Euterpe — Kammermusik.]

Der grosse Tag, der 26. Februar, ist vorüber. Das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts ist verrauscht, aber „die Resultate desselben haben tiefe Wurzeln geschlagen, die Folgen werden unermesslich sein!" — Das möchte man uns gern glauben machen; aber es glaubt's Niemand. Den bekannten kleinen Kreis von gescheiterten Componisten und unmusicalischen Literaten ausgenommen, haben höchstens einige Enthusiasten die Sache für Ernst gehalten; für die ganze übrige musicalisch gebildete leipziger Welt war es ein interessanter Spass, der weder kunstgefährliche noch kunstfördernde Folgen haben wird, sondern gar keine. Heutzutage ist bei den meisten Dingen der Rumor, der vorher gemacht wird, die Hauptsache; kommt das Ding endlich selbst zum Vorschein, so verpufft es, und einige Tage darauf weiss man kaum noch, dass es da gewesen. Auch bei uns waren die Leute weit mehr gespannt und bewegt, als die Sache verdient. Jetzt sind die Aufgeregten meist ernüchtert und haben sich von dem, was die Vernünftigen längst wussten, ebenfalls überzeugt, dass nämlich bei den Orchester-Compositionen von Franz Liszt von dem Aufleuchten einer neuen grossen Wahrheit, von dem Durchbruche einer die Tonkunst neu gestaltenden Idee gar keine Spur vorhanden ist. Was von seinen symphonischen Dichtungen bis jetzt gedruckt vorliegt, ist nichts Anderes als instrumentirte Claviermusik in Form der modernen so genannten Clavier-Phantasie, d. h. ungefähr eben so viel, als ohne alle Form. Wie man diesen Compositionen gegenüber mit scheinbarem Ernste von einem „ganz neuen Genre", von „Erschaffung einer selbstständigen Form", von einer „künstlerischen Erscheinung ersten Ranges", von der „Gewalt des Genie's" sprechen kann, ist einem Unbefangenen geradezu unbegreiflich. Es sind Transscriptionen, weiter nichts; der Verfasser ist des Uebertragens der Lieder-, Opern- und Sinfonie-Musik auf das Clavier überdrüssig und transscribirt nun am Clavier gedachte Musik für das Orchester.

Wir hörten in dem Concert am 26. Februar die *Préludes* und den *Mazeppa* — zwei Compositionen, zu denen Gedichte von Lamartine und Victor Hugo den Verfasser begeistert haben. Dass die neue Schule den so genannten Inhalt ihrer Musik immer von aussen holt, sind wir schon gewohnt; der Verdacht, dass die innere Armuth an musicalischen Gedanken sie dazu nöthigt, liegt freilich nahe und wird leider sehr häufig durch die That bestätigt. Beide Dichtungen beruhen auf fremder, dem deutschen Gemüthe weder entwachsener, noch ihm zusagender Gefühls- und Empfindungs-Weise, und ohne über den poetischen oder sittlichen Werth derselben absprechen zu wollen, bemerken wir nur das Eine, dass in diesen Poesieen das Absonderliche den Grundton anschlägt, der durch das Ganze fortklingt. Und so ist es denn auch in der Musik Liszt's; einen Strom von melodischer Lebenswärme, eine aus dem Innern quellende harmonische Befriedigung, einen musica-

lisch-logisch sich entwickelnden Ideengang suchen wir vergebens. Nur die Willkür, der Kunstgriff, nicht das Kunst-Genie, halten die Form nothdürftig zusammen, und der zügel- und flügellose Pegasus tummelt sich namentlich im *Mazeppa* wie seine Genossen im Renz'schen Circus auf der Erde herum, vermag nicht, sich irgendwo und irgendwie zu erheben, und begnügt sich, Staub aufzuwirbeln (*pulverem collegisse*). In den *Préludes* taucht wohl noch hier und da ein in etwa musicalisches Motiv auf, das dem Ausdruck einer menschlichen Regung ähnlich sieht; aber wie bald wird es erstickt und begraben von der Springflut des hereinbrechenden Tonmeeres! An künstlerisches Ebenmaass, an selige Beruhigung durch Anschauen der Schönheit und Wahrheit ist bei diesen fieberhaft athmenden Tongebilden nicht zu denken.

Rein musicalisch betrachtet, ist ausser der wirklich auffallenden Gedanken-Armuth der gänzliche Mangel an thematischer Arbeit zu rügen. Man wird uns von der anderen Seite entgegen halten, thematische Arbeit sei alter Zopf, Liszt verschmähe sie. Um Verzeihung! müssen wir antworten, das Letzte ist so wenig wahr, wie das Erste; Liszt wie sein Freund Wagner — Berlioz steht in diesem Punkte höher — legen allerdings Themata's zum Grunde und versuchen, sie durchzuführen; aber wie? Sie bringen sie, nachdem allerlei Hokuspokus, der nicht im Geringsten damit zusammenhängt, dazwischen gebruddelt worden, ein oder ein paar Mal in verschiedenen Lagen wieder, transponiren sie in andere Tonarten, verbreiten sie durch rhythmische Dehnung, steigern sie durch Klangwirkungen und Lärm, nicht aber durch neue harmonische Unterlage; aber die eigentliche Entwicklung derselben als Grundgedanken, ihr sich ausbreitendes Emporwachsen und die organische Herausbildung des ganzen Beiwerkes (der Nebengedanken) aus ihnen — das ist nirgends zu finden. Sie w o l l e n wohl thematisch arbeiten (sonst wäre ja auch der Gedanke, ein bestimmt A u s g e s p r o c h e n e s — ein Gedicht, eine Stimmung, eine Empfindung — ihrer Musik zum Grunde zu legen, ein wahrer Irrsinn), aber sie k ö n n e n nicht; das Talent versagt ihnen, und da nun auch die Erfindung nicht genial ist, so kann diese Art, zu componiren, keinen Boden gewinnen auf dem Gebiete der Tonkunst, und wird nur ephemere Erscheinungen ans Licht fördern. Selbst die sonst bei wirklich tiefer Musik oft mit Recht, bei abstruser und überkünstelter mit Unrecht und nur zur Entschuldigung vorgebrachte Phrase: „Man kann solche Werke nicht auf der Stelle fassen, man muss sie studiren, ergründen, öfter hören" — passt hier keineswegs. Nichts ist leichter, als das Verständniss dieser symphonischen Dichtungen; das, was andere Compositionen, z. B. die meisten Schumann'schen, schwer macht, die versteckte und complicirte thematische Arbeit, die Consequenz der Ideen-Durchführung, die contrapunktische Combination, das ist alles bei Liszt nicht vorhanden. Es ist kinderleicht, die Stücke und die Stückchen, die an einander gesetzt sind, zu sondern und zu gliedern; aber den rothen Faden zu entdecken, der sie alle durchzieht und zur Einheit verbindet, das ist nicht etwa mühsam, sondern unmöglich, weil eben keiner da ist.

Ich bin mit meinem Berichte gleich *in medias res* hinein gerathen. Ich hole jetzt den Concert-Zettel und Notizen über Aeusseres nach. Das Concert hatte zwei Theile; im ersten dirigirte Rietz, im zweiten Liszt. Diese Verzichtleistung des Ersteren wurde von der Concert-Direction, wir wissen nicht, ob verlangt oder nur gebilligt, und war wohl mehr als blosse Höflichkeit, die sonst eben nicht die starke Seite derselben gegen fremde Künstler ist. Demjenigen, dem es um ein wirkliches Urtheil über die Liszt'schen Compositionen zu thun war, musste es lieb sein, dass er sie selbst dirigirte, weil ja nun, wie es ihre Vorreden verlangen, „dem p e r i o d i s c h e n V o r t r a g e mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancirung durch die geistige Auffassung des Dirigenten, durch sympathisch schwungvolles Reproduciren" (!) sein volles Recht werden musste — mithin die Entschuldigung einer schlechten Ausführung eben so wegfiel, wie die eines schweren Verständnisses. Nicht lieb war uns dagegen das von Weimar mitgebrachte Gefolge der Adepten und Aspiranten, welche, da viele Plätze leer geblieben, sich gleichmässig durch den Saal vertheilten, die Stimmung der Umsitzenden zu bearbeiten und missliebige Meinungs-Acusserungen durch Schreien und Klatschen zu unterdrücken suchten. Dieses Manöver war unwürdig und rief Gegen-Demonstrationen hervor, die eben so wenig am Orte waren. Der besonnene Theil der Zuhörerschaft betrachtete die Komödie mit Lächeln und Schweigen.

Im ersten Theile hörten wir eine kurze Ouverture von R o b. S c h u m a n n zu einem Singspiel „Hermann und Dorothea", in welcher die Marseillaise das Haupt-Thema bildet. Sie wäre besser im Familienschrein geblieben, aus dem man sie als nachgelassenes Opus 136 hervorgezogen hat. Frau v o n M i l d e sang das Gebet aus Schumann's Genovefa recht schön, worauf ein Herr G r ü n aus Pesth,

ein noch junger, tüchtiger Geiger, das Adagio und Rondo aus Vieuxtemps' *E-dur*-Concert spielte.

Man sieht, der erste Theil war Nebensache. Im zweiten gab es ausser den bereits genannten zwei symphonischen Dichtungen noch ein Clavier-Concert in *Es-dur* mit Orchester, vortrefflich gespielt von Herrn von Bülow, und eine Romanze, gesungen von Herrn von Milde, ebenfalls von Liszt; dazwischen ein Duett aus dem „Fliegenden Holländer" von Wagner. Das Clavier-Concert steht auf einer etwas höheren Stufe, als der *Mazeppa*; eine besondere Bedeutung können wir ihm aber auch nicht zugestehen, es strotzt ebenfalls von Absonderlichkeiten und lässt keinen Total-Eindruck aufkommen. Das Duett von Wagner gehört seiner früheren Periode an; es wurde sehr schön gesungen und gefiel mit Recht.

Das Extra-Concert der Euterpe am 3. März brachte Gluck's Ouverture zur Iphigenie, die Scene mit dem Furienchor aus dessen Orpheus (Fräul. Francisca Schreck sang mit Ausdruck, doch wünschten wir eine pathetischere Dramatik), Beethoven's Phantasie mit Chor (Pianofortestimme von W. Speidel sehr brav ausgeführt) und Rob. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose", eine Composition, die schon bei einer früheren Aufführung durch ihre Innigkeit ansprach, jedoch an Eintönigkeit leidet, was sich auch jetzt, trotz der guten Ausführung, wieder herausstellte.

Im 19. Gewandhaus-Concerte, den 5. März, machten die alten Heroen, Händel mit dem Alexanderfest und Beethoven mit der *C-moll*-Sinfonie, recht auffallend Front mit ihrer Musik voll Poesie gegen die Musik nach der Poesie. Es war, als wenn eine eherne Phalanx dreinschlüge und ein bramarbasirendes, bunt belapptes und bekapptes Gesindel nach allen vier Winden aus einander stäubte. Das Publicum nahm besonders die Sinfonie mit einem wahren Jubel auf. Die Soli im Händel sangen Frau Nissen-Saloman, Herr R. Otto (Tenor) und Herr E. Sabbath (Bass) mit seltener Meisterschaft.

Die VI. Abend-Unterhaltung für Kammermusik beschloss am 16. Februar den Cyklus. Sie führte ein Violin-Quartett von Friedr Hermann und „humoristische Variationen, Scherzo und Festmarsch" von J. Moscheles vor. Das Quartett erhielt einen *Succès d'estime*. Moscheles spielte selbst; er wurde mit rauschendem Beifalle begrüsst, und sein Werk, das zu Ostern bei F. Kistner erscheinen wird, fand wie sein meisterhaftes Spiel eine glänzende Aufnahme. — In dem ganzen diesjährigen Cyklus kamen zum ersten Male zur Aufführung: Beethoven's nachgelassenes Quartett für Streich-Instrumente in *F-dur*, Op. 135 — Quartett von Friedr. Hermann — Variationen, Scherzo und Marsch von Ignaz Moscheles — Quartett in *G-dur*, Op. 161, von Franz Schubert und Octett von demselben, Op. 166. — Die übrigen zu Gehör gebrachten Compositionen waren: 1) sieben Quartette für Streich-Instrumente: Beethoven, Op. 18, Nr. 3, *D-dur*, Op. 127, *Es-dur*, und Op. 131, *Cis-moll* — Mendelssohn, *E-moll*, Op. 44, Nr. 2 — Fr. Schubert, *D-moll* — R. Schumann, *A-dur* — Spohr, Doppel-Quartett in *D-moll*; — 2) ein Quartett für Pianoforte und Streich-Instrumente von Mendelssohn, *H-moll*, Op. 3; — 3) ein Quintett für Streich-Instrumente von Mozart, *Es-dur*; — 4) vier Trio's, *a)* für Streich-Instrumente: Beethoven, Op. 8, Serenade, und Op. 3 von demselben; *b)* für Pianoforte, Violine und Violoncell: Beethoven, Op. 97, und Schumann, Op. 110, Nr. 3; — 5) ein Pianoforte-Stück: Beethoven's Sonate, Op. 27, Nr. 1. Die Instrumente waren durch folgende Künstler vertreten: 1) Pianoforte: Fräul. Louise Hauffe, Herr Professor Moscheles, Frau Clara Schumann, Fräul. Emma v. Staudach aus Wien. 2) Violine: Herr Concertmeister David (erste), Herr Concertmeister Dreyschock (erste), Herr Haubold (zweite), Herr Röntgen (erste und zweite). 3) Bratsche: Herr Hermann, Herr Hunger. 4) Violoncell: Herr Elzig, Herr Grützmacher, Herr Capellmeister Rietz. 5) Contrabass: Herr Backhaus. 6) Clarinette: Herr Landgraf. 7) Fagott: Herr Weissenborn. 8) Waldhorn: Herr Lindner.

Aus Elberfeld.

Am verflossenen Samstag fand im hiesigen Casino unter Leitung des Musik-Directors Herrn Schornstein eine Gedächtnissfeier zu Ehren Robert Schumann's Statt, die zu den glänzendsten Aufführungen gehörte, welche wir jemals hier erlebten. Das Programm enthielt nur Schumann'sche Compositionen, und zwar der erste Theil die überaus frische *B-dur*-Sinfonie, Op. 38, und das reizende Clavier-Concert in *A-moll*, Op. 54, von Herrn Brahms meisterhaft vorgetragen. Der zweite Theil brachte Werke aus Schumann's Nachlass, die bis jetzt noch unbekannt waren und in Elberfeld ihre allererste Aufführung feierten. Die Ouverture zu Hermann und Dorothea, eine liebliche Idylle im Genre des Singspiels, wollen wir hier nicht weiter besprechen, da sie bereits unter der Presse ist und binnen vierzehn Tagen der Oeffentlichkeit übergeben wird. Um so mehr fühlen wir uns aber gedrungen, bei dem darauf folgenden Werke zu verweilen, weil es eine der bedeutendsten Compositionen Schumann's ist und jedenfalls durch ganz Deutschland die grösste Sensation machen wird. Wir meinen hier Uhland's allbekannte Ballade „Des Sängers Fluch", welche in der Form wie etwa Mendelssohn's Walpurgisnacht von Richard Pohl, unter möglichster Beibehaltung der Uhland'schen Verse, dramatisch gestaltet wurde.

Schumann componirte das Gedicht im December 1851, unmittelbar nach der Rose Pilgerfahrt. So hohe Schönheiten letztere auch enthalten mag, so steht doch einer lebensfrischen Gestaltung sowohl

hier, wie auch in Paradies und Peri der durchaus ideale Stoff mit seinen körperlosen Wesen, die als Träger der leitenden Ideen vorgeführt werden, entgegen. Bei „Sängers Fluch" befindet sich aber der Componist mitten in einer wirklichen Welt; dadurch werden die Formen präciser, die Gestalten plastischer, ein warmer Lebenshauch durchströmt das Ganze. Der Hörer steht hier nicht mehr ausserhalb des Stoffes; durch das hinzugewonnene dramatische Element fühlt er sich allmählich in die Handlung selbst versetzt, er erlebt sie mit, und seine Theilnahme wird dadurch endlich so sehr gesteigert, dass sie nicht mehr dem Kunstwerke, sondern der Sache selbst gilt — gewiss der höchste Erfolg, den ein Künstler erreichen kann. Diesen Erfolg hat Schumann in „Sängers Fluch" so entschieden errungen, dass wir gerade desshalb dieses Werk seinen übrigen grösseren Gesang-Compositionen vorziehen.

Wir haben bereits gesagt, dass der Bearbeiter die Uhland'sche Ballade fast unverändert beibehalten hat. Nur statt der drei Strophen, in welchen ganz im Allgemeinen erzählt wird, dass Harfner und Jüngling „von allem Süssen, was Menschenbrust durchbebt, und allem Hohen, was Menschenherz erhebt", sangen, da werden diese Gesänge selbst eingeflochten, und zwar in sechs Uhland'schen Gedichten, die nicht besser gewählt werden konnten. Zuerst singt der Jüngling als provencalisches Lied den Anfang von „Rudello", dessen reizende, innige Melodie die süsseste Liebesschwärmerei athmet. Hierauf der Harfner die Ballade: „Die drei Lieder", durch die eine düstere, wilde, kaum verhaltene Kraft pulsirt und durch die originelle Instrumentirung ganz eigenthümliche Effecte erhält. Dann folgen einige Strophen aus „Gesang und Krieg" als Zwiegesang zwischen Harfner und Jüngling. Der frische Odem des deutschen Volksliedes weht so erquickend durch diesen Vaterlands-Gesang, dass Jeder gleich mit einstimmen möchte. Nach einigen Strophen aus dem Gedichte „Das Thal", welche die Königin, wie in sich verloren, in kurzen Absätzen dazwischen singt, beginnt der Jüngling die herrliche Romanze „Entsagung", von der er unmittelbar in die Strophe „Hohe Liebe" übergeht. Wunderbar treffend hat hier der Componist das Ueberströmen der mächtigsten Leidenschaft bis zum delirirenden Selbstvergessen gezeichnet, wodurch sich die Eifersucht des Königs bis zur bekannten grässlichen Katastrophe steigert. Von unbeschreiblicher Wirkung ist der darauf folgende Weheruf des Harfners; Piccolo, Flöte und drei Oboen bewegen sich durch Secunden-Fortschreitungen in der höchsten Lage, „dass es schaurig durch Schloss und Garten gellt", und die gedämpften Violinen murmeln in der Tiefe eine abgebrochene Triolen-Figur dazwischen. Aber die Krone des Ganzen ist die Schlussnummer, wo der Chor mit den Worten: „Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört", das Thema der Einleitung im Unisono aufnimmt und *pianissimo* in den tiefsten Lagen, wie eine Geisterstimme, mit den Worten: „Das ist des Sängers Fluch!" zitternd verhallt.

Der Eindruck, den dieses wunderbare Werk bei der ersten Aufführung hervorbrachte, ist ein in Elberfeld ganz unerhörter. Der Enthusiasmus, den die ersten Nummern entzündeten, steigerte sich allmählich bis zu fieberhafter Aufregung, und allgemein sprach sich die Ueberzeugung aus, dass während des letzten Decenniums keine Composition entstanden, die sich dieser an die Seite setzen dürfe. Wir theilen diese Ansicht mit voller Ueberzeugung und fühlen uns glücklich, der Ehre theilhaftig zu sein, dem deutschen Vaterlande die erste Kunde von diesem köstlichen Schatze bringen zu können, der unser musicalisches Nationalgut um ein strahlendes Geschmeide mehr bereichern wird.

In diesem Augenblicke vernehmen wir, dass Aachen das Manuscript von „Sängers Fluch" verlangt hat, um es bei dem bevorstehenden Musikfeste zur Aufführung zu bringen. d.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

† **Amsterdam.** Am 14. Februar ist hier van Bree im 56. Jahre seines Alters gestorben. Sein Tod ist ein grosser Verlust für die Tonkunst und namentlich für ihre Pflege in Amsterdam. Er stand als Dirigent der Concerte in *Felix Meritis* an der Spitze aller bedeutenderen Productionen der hiesigen musicalischen Gesellschaften, war ein ausgezeichneter Componist und Orchester-Dirigent und glänzte als Violinist besonders im Quartettspiel. Er hat in den letzten Monaten viel gelitten und hinterlässt eine Witwe mit fünf Kindern, von denen nur erst der älteste Sohn selbstständig ist. Vermögen konnte dieser treffliche Künstler trotz seiner grossen Thätigkeit auch als Lehrer und trotz seiner allgemeinen Beliebtheit in dem reichen Amsterdam dennoch nicht erwerben. Jetzt rührt man sich freilich; ein Concert zum Besten der Witwe hat nahe an 3000 Fl. eingebracht, und man wird zusammentreten, um der Familie eine anständige Existenz zu sichern. Das Concert brachte (an der Stelle der früher bestimmten Fest-Ouverture von van Bree) zur Eröffnung einen Männerchor von Viotto, Text von Heye mit Blech-Instrumenten, das an seinem Grabe gesungen worden war; darauf Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt; im zweiten Theile F. Hiller's „Gesang der Geister über dem Wasser", eine Motette von Mozart und Mendelssohn's Finale zur Lorelei. Frau Offermans und Frau Alberdingk Thym sangen die Sopran-Soli, Herr Thenbergh die Tenor-Partie. Der Saal war mit einer Büste von van Bree und mit Trauer-Draperieen geschmückt, alle Damen vom Chor weiss gekleidet.

(Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des vierten Jahrgangs.)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. KÖLN, 21. März 1857. V. Jahrgang.

„Les Préludes."

Symphonische Dichtung für grosses Orchester von Franz Liszt.

(Aufgeführt von der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien am 8. März 1857.)

Von Eduard Hanslick.

Als der genialste Virtuose unserer Zeit, Franz Liszt, der Triumphe müde ward, die Europa seiner echten Kunst so gern noch länger bereitet hätte, schickte er sich bekanntlich an, durch eigene grosse Schöpfungen die Welt zu überraschen. Wer nicht bloss an geistige Thätigkeit, sondern eben so sehr daran gewohnt ist, dass ihm der Lorber auf dem Fusse folge, der vermag den Schauplatz der Oeffentlichkeit nicht zu verlassen, er wechselt ihn nur.

Der Ruhm des Tondichters Liszt sollte den Ruhm des Virtuosen Liszt sofort verdunkeln. Es fanden sich enthusiastische Freunde und liessen sich auch gefällige Schriftsteller finden, welche diese Transfiguration Liszt's als ein Ereigniss von unabsehbarem Gewinne für die Entwicklung der Tonkunst darstellten. Wir sind im Gegentheil der Ansicht, dass die musicalische Welt durch die Abdication des Virtuosen Liszt einen Verlust erlitten habe, welcher ihr durch den Componisten nicht entfernt ersetzt wird.

Wer die künstlerische Individualität Liszt's während der langen Dauer seines Virtuosenthums aufmerksam beobachtet hatte, durfte sich wohl von vorn herein einige Schlüsse auf den Charakter seiner neuen Compositions-Thaten erlauben. Die Clavier-Compositionen Liszt's, die bekanntlich einen artigen Stoss bilden, waren durchaus von so mittelmässiger Erfindung und Ausführung, dass man auch nicht von Einer daraus hätte behaupten wollen, sie werde sich in der musicalischen Literatur erhalten.

Eine grosse Kenntniss des Clavier-Effectes und hin und wieder ein interessantes Aperçu sind alles, was sich von Liszt's Claviersachen rühmen lässt — bei einem Virtuosen von Geist selbstverständliche Dinge. Seiner äusserst dürftigen Erfindungskraft bewusst, pflegte Liszt meistens fremde Melodieen in Transscriptionen, Phantasieen u. dgl. zu verarbeiten. In diese Classe gehört ohne Ausnahme alles, was jemals von Liszt Beliebtheit errang. Ueberall, wo er hingegen aus eigenen Mitteln arbeitete, brachte Liszt ein wunderliches Gemisch von Gemeinplätzen und Bizarrerieen zuwege; man ertrug diese Compositionen, wenn er sie spielte. Noch in seinen letzten Clavier-Compositionen, dem „*Album de pélérinage*" u. dgl., kann man die ausschliessliche Herrschaft dieser beiden Factoren wahrnehmen, zugleich das zunehmende Bestreben, durch beigefügte Gedichte und sogar Bilder die Armuth des musicalischen Inhalts zu bemänteln. Schrieb Liszt irgend einen Chor, so konnte man nach den ersten Tacten den Componisten an der gequälten Melodie, den unsangbaren Mittelstimmen, der zerfallenden Form erkennen.

So verhielt es sich an 30 Jahre lang mit Liszt's Compositionen, über die das Urtheil so gut wie einstimmig war. Nun nahm sich Liszt plötzlich vor, mit grossen, bedeutenden Schöpfungen hervor zu treten. Mit der ihm eigenen geistigen Regsamkeit und beneidenswerthen Energie ging er an die Aufgabe. Zu einsichtsvoll, um nicht die auffallendsten Lücken seiner Begabung zu kennen, musste er sich der Musik von jener Seite nähern, wo sie, an äussere Objecte gelehnt, vorzugsweise den vergleichenden Verstand beschäftigt und die poetische oder malerische Phantasie anregt.

Er brachte beinahe mit Einem Wurf neun Sinfonieen zur Welt, die er „symphonische Dichtungen" nannte und mit speciellen, den Inhalt dieser Musik erklärenden Pro-

grammen versah. Die Titel dieser Stücke sind: „*Ce qu'on entend sur la montagne*“, „Tasso“, „*Les préludes*“, „Orpheus“, „Mazeppa“, „Prometheus“, „Festklänge“, „*Héroide funèbre*“ und „Hungaria“.

Nimmt man dazu, dass Liszt gegenwärtig an einer musicalischen Uebertragung der „Ideale“ von Schiller, der „Göttlichen Komödie“ von Dante, des Göthe'schen Faust und ähnlicher Kleinigkeiten arbeitet, so wird man zugeben, dass der Componist geradezu die höchsten Ansprüche macht, die überhaupt in der Musik erhoben werden können. Er achtet seine Musik für fähig, die gewaltigsten Erscheinungen des Mythus und der Geschichte, die tiefsten Gedanken des Menschengeistes nachzugeigen und nachzublasen. Den Musiker muss diese Methode von vorn herein sehr bedenklich stimmen, indem sie klar genug ausspricht, dass es sich hier nur sehr nebenbei um Musik handle. Hauptsache ist der poetische Stoff, dieser soll durch musicalische Randzeichnungen geistreich illustrirt werden.

Die Berechtigung der descriptiven Musik überhaupt angenommen, ist doch wieder ein grosser Unterschied zwischen den Stoffen, welche man ihr zumuthet. In der „Meeresstille und glücklichen Fahrt“, im „Sommernachtstraum“, im Programm der Pastoral-Symphonie u. dgl. wird Niemand die Ungezwungenheit der musicalischen Anspielung verkennen: ein Mazeppa aber ist geradezu widermusicalisch; Charaktere wie Prometheus sind jeder musicalischen Beziehung so fern, dass solche Ueberschriften von Sinfonieen nur den Eindruck einer prahlhaften Spielerei machen können.

Es ist kaum nöthig, hier die Frage über die Berechtigung der Programm-Musik von Anfang aufzunehmen. Niemand denkt mehr so engherzig, dem Tonsetzer jede poetische Anregung versagen zu wollen, welche die Beziehung zu einem äusseren Stoffe ihm bietet. Die Musik wird zwar nimmermehr im Stande sein, das bestimmte Object auszudrücken oder dessen wesentliche Merkmale so darzustellen, dass man sie ohne die Ueberschrift erkenne — allein sie mag immerhin die Grundstimmung davon nehmen und mit der deutlichen Benennung an der Stirn wenigstens anspielend, wenn auch nicht darstellend wirken. Die Hauptbedingung wird immer bleiben, dass die Musik, allem Titel und Programm zum Trotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, specifisch musicalisch bleibe, so dass sie auch ohne Programm einen in sich klaren, selbstständigen Eindruck mache.

Dies nun ist die erste wichtige Einwendung, die man gegen Liszt erheben muss, dass er dem Sujet seiner Sinfonieen eine weit grössere missbräuchliche Mission auferlegt, nämlich den fehlenden musicalischen Inhalt entweder geradezu zu ersetzen oder dessen Atrocitäten zu rechtfertigen.

Jeder Mensch mit gesunden Sinnen wird sich von dem dissonirenden Geheul, das einen so wesentlichen Theil der „Mazeppa-Symphonie“ bildet, abwenden. Durch diese Ueberschrift nun soll eben das, was uns an sich musicalisch abscheulich dünkt, als treffend und nothwendig aufdisputirt werden. „Der Componist wollte ja die schmerzlichen Zuckungen des geschleiften Mazeppa schildern“ u. s. f. — Man wird zugeben, dass bei solcher Ausdehnung des Programm-Princips es mit der Musik einfach zu Ende ist.

Den „symphonischen Dichtungen“ sind, wie gesagt, erklärende Vorreden von Liszt vorgedruckt, die ganz in dem entsetzlichen, schwülstig-sentimentalen Tone Richard Wagner's abgefasst sind. Ein eben so merkwürdiges Licht, wie diese speciellen Vorreden, die gleich einem Ballet-Programm den taubstummen Tanz erklären, wirft die sämmtlichen Partituren vorgedruckte gemeinsame Erklärung auf die falsche Methode Liszt's. „Obschon ich bemüht war,“ heisst es darin, „durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass Manches, ja, sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt.“ Ich überlasse es dem musikkundigen Leser, zu entscheiden, in wie fern man es noch mit Tonwerken zu thun habe, wo das „Wesentlichste“ desselben sich nicht in Noten wiedergeben lässt *). Dirigenten

*) Hier thut der Verfasser Liszt Unrecht, wozu freilich die plumpe deutsche Uebersetzung, welche mit der französisch geschriebenen Vorrede der Partitur vorgedruckt ist, leicht verleiten kann. Die wörtlichen Aeusserungen Liszt's beziehen sich nur auf die Bezeichnung des Vortrages und des Zeitmaasses: „Ich habe mich bemüht, meine Intentionen in Bezug auf Schattirungen, auf Beschleunigung und Zurückhaltung des Zeitmaasses u. s. w. durch eine detaillirte Anwendung der gebräuchlichen Zeichen und Ausdrücke so deutlich wie möglich zu machen; dennoch würde man sich täuschen, wenn man glaubte, dasjenige zu Papier bringen zu können, was die eigentliche Schönheit und den Charakter der Ausführung ausmacht.“ — Man sieht, dass der weimar'sche Uebersetzer das von uns Unterstrichene weggelassen und dafür im Nachsatze die Worte „ja, sogar das Wesentliche“ zugesetzt hat. — Eben so widersinnig ist der Schluss der Vorrede übersetzt, wo es im Deutschen heisst: „Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen“! — während Liszt, unmittelbar an die obige Stelle anknüpfend, sagt: „In dem Talente und der geistigen Auffassung der dirigirenden und ausführenden Künstler liegt allein das Geheimniss desselben (nämlich

und Spieler müssen demnach für Liszt'sche Compositionen mit einem besonderen Ahnungs-Vermögen ausgestattet sein — von den Zuhörern versteht sich diese Schuldigkeit von selbst.

Es war zu erwarten, dass Liszt in allen Aeusserlichkeiten neu sein werde. So ist die Form seiner symphonischen Dichtungen ein Mittelding zwischen der erweiterten Ouverturen-Form Mendelssohn's und der mehrsätzigen Sinfonie. Liszt lässt die drei bis vier im Charakter scharf unterschiedenen Abtheilungen, aus denen seine Symphonieen bestehen, wie in freier Phantasie, zwanglos in einander übergehen, so dass das Ganze äusserlich als ununterbrochene Einheit aufgeführt wird.

Das hindert freilich nicht, dass diese Bestandtheile oft mosaikartig an einander gereiht, oft chaotisch durch einander gemengt erscheinen.

Die Form einsätziger Symphonie kann eine Zukunft haben, wenn sie von echt musicalischen Kräften gepflegt wird; man bedarf für Concert-Aufführungen Orchesterstücke, deren Ausdehnung etwa die Mitte zwischen der Ouverture und der Symphonie hält. Sämmtliche Liszt'sche „Dichtungen" sind weislich kurz gehalten.

Die „Präludien" erscheinen charakteristisch durch die Methode, wie die Musik zu dem fertigen Programm rein auf dem Wege der Reflexion hinzugebracht wird. Es ist kaum mehr als ein witziger Gedanke, was den ganzen Stoff der Symphonie bildet: die Vergleichung des Menschenlebens mit einem „Präludium" zu einem unbekannten jenseitigen Gesange. Die musicalische Bedeutung vom „Präludium" liefert nun dem Componisten die nöthigen Guirlanden von Harfen-Arpeggien u. dgl.

In der Lamartine'schen Dichtung werden „Liebesglück", „Sturm", „Ländliche Einsamkeit" und „Siegreicher Kampf" als rasch in einander fliessende Nebelbilder vorgeführt. Welche materielle Ueberstopfung damit in den engen Rahmen eines Musikstückes gebracht wird, ergibt sich von selbst, so wie die Unvermeidlichkeit einer Zerstreuung, welche das gerade Widerspiel jener geistigen Sammlung ist, die das echte Kunstwerk beabsichtigt.

Vom rein musicalischen Standpunkte sind die „Präludien" die klarste und gefälligste aus der Reihe der Liszt'schen metaphysischen Abhandlungen. Wir finden zwar kein Thema darin, das an sich originel oder bedeutend heissen könnte, vielmehr unterlaufen sowohl in den pathetischen als in den sentimentalen Theilen Anklänge von bedenklicher Trivialität; noch weniger entdecken wir in diesem poetischen Vagabundiren der Phantasie jene musicalische Gedanken-Entwicklung, die wir als „thematische Arbeit" in jeder grösseren Composition finden und finden wollen. Der ehrgeizige Drang, jeden Augenblick mit etwas Neuem, Unerhörtem, Genialem zu überraschen, bringt vielmehr eine Unruhe in das Ganze, welcher geradezu etwas Dilettantisches anklebt. Dessen ungeachtet vermögen die „Préludes" den Hörer interessant anzuregen. Es zeigt sich darin ein sehr lebhafter Sinn für Zusammenstellung der Klangfarben; wir erinnern nur an die Instrumentirung des an sich ziemlich gewöhnlichen Thema's in *E-dur*, das (Seite 21 der Partitur), von vier Hörnern und getheilten Bratschen breit vorgetragen, von Violinen und Harfen-Accorden leicht umspielt, von reizender Wirkung ist.

Eben so bringen (S. 32) die aufsteigenden chromatischen Sextengänge des Streich-Quartetts, Anfangs nur von Fagotts und Clarinetten in der Tiefe, dann durch Oboen und Flöten verstärkt, eine wahrhafte Windsbraut hervor. Der letzte Satz ist nicht viel mehr als ein Parademarsch, mit allem Glanze lärmender Janitscharenmusik ausgestattet. Darauf verzichtet Liszt niemals; er weiss zu gut, wie solch rein sinnlicher Eindruck beim grossen Publicum immer seine Schuldigkeit thut; die „guten Freunde" sorgen schon dafür, dass auch dieser Janitscharen-Lärm für reine Erhabenheit ausgelegt werde.

Liszt bringt ihn aber nicht bloss in den „Préludes" an, etwa um den „Kampf" zu illustriren; auch im „Tasso", im „Prometheus", in den „Festklängen" begegnen wir diesen Soldatenfreuden; sogar der arme „Mazeppa" wird unter Begleitung von Triangel, grosser Trommel und Becken geschleift.

Nächst diesem Talente für Instrumentirung fällt in den Préludes auch mitunter ein feiner Sinn für Figurirung auf (S. 24 u. m. a.), so wie endlich unter hässliche Accordenfolgen sich mitunter auch eine glückliche Entdeckung mischt.

Die Hauptsache, an der die Kritik festhalten muss, bleibt aber doch immer, dass alles, was an den Liszt'schen Symphonieen das Publicum fesselt und den Musiker interessirt, nicht aus dem reinen Quell der Musik fliesst, sondern künstlich gebranntes Wasser ist. Die musicalische Schöpfung drängt sich bei Liszt nicht frei und ursprünglich ans Licht, er setzt sie auf dem Wege der Reflexion zusammen. Wer je über unsere Kunst nachgedacht hat, weiss, dass ein

dessen, was zu schöner und charakteristischer Ausführung gehört), und der Grad von Sympathie, welchen sie meinen Werken freundlich zuwenden wollen, wird für diese die beste Bürgschaft des Erfolgs sein." — Nun, Liszt muss es wohl schon gewohnt sein, dass seine gegenwärtigen deutschen Freunde seine Gedanken übertölpeln. Die Redaction.

geistreicher und phantasiebegabter Mensch, der sich das Aeusserliche der musicalischen Technik vollständig angeeignet hat, noch kein schöpferischer Tondichter ist.

Denken wir uns einen Dichter wie V. Hugo, oder einen Maler wie Gallait im Besitze aller musicalischen Kenntnisse und gepeinigt von dem Drange, zu componiren — ihre Tonwerke würden ohne Zweifel den „symphonischen Dichtungen" sehr ähnlich sein. Es wäre Geist, Poesie, Bilderpracht, Alles vielleicht beisammen, nur kein musicalischer Kern. Liszt gehört zu jenen genialen, aber unfruchtbaren Naturen, welche, von künstlerischem Ehrgeiz getrieben, Bedürfniss mit Beruf verwechseln. Wenn es ihm heute einfiele, als Tragödien-Dichter aufzutreten, so würde er wahrscheinlich auch in dieser Eigenschaft Geist und Bildung verrathen, ohne dass es desshalb Jemandem einfiele, ihn neben Shakespeare zu stellen. Oder vielmehr auch dazu würde sich einer oder der andere jener literarischen Lohndiener bereit finden, welche Macaulay „ein Mittelding zwischen Mensch und Pavian" nennt, und die leider überall vertreten sind. Für einen musicalischen Entdecker oder Reformator kann Liszt nur von Leuten gehalten werden, welche mit Berlioz' und R. Wagner's Werken nicht bekannt sind. Diese beiden Componisten sind für Liszt geradezu Vorbilder gewesen, und kaum dürfte sich bei diesem irgend ein Effect finden, dem nicht Aehnliches in den Werken jener bereits vorausgegangen wäre.

Wo die guten wie die schlechten Seiten so auffällig vorliegen, wie es uns bei Liszt's Symphonie der Fall zu sein scheint, dünkt uns auch die künstlerische Bilanz nicht schwierig. Das Interesse, welches geistreiche Einzelheiten, brillante Technik und das energische Verfolgen eines bestimmten Princips allzeit einflössen werden, sichert den Compositionen Liszt's eine höhere Stelle, als zahllosen Schularbeiten, die eine gleiche Ohnmacht regelrecht, aber ohne Geist ausarbeiten, namentlich also einen Vorrang vor den Werken seiner zahlreichen Clavier-Collegen. Diese relative Höhe jedoch zur absoluten zu erheben und Liszt's Symphonieen als wahre musicalische Kunstschöpfungen, als Meisterwerke oder gar als Ausgangspunkte einer neuen Verjüngung der Tonkunst hinzustellen, kann nur gelingen, wenn wir zuvor jeden Begriff von reiner Instrumentalmusik und jede Erinnerung an das, was ein Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn darin geleistet haben, vollständig und für immer abthun.

Ueber die Aufnahme der „Préludes" können wir nicht endgültig berichten, da dieselbe in einem langen und unentschiedenen Kampfe zwischen Zischen und Klatschen sich äusserte. Die Aufführung war eine vortreffliche. Wer, wie wir, bei den Proben Zeuge war, mit welcher Unermüdlichkeit Director Hellmesberger dieses schwierige Werk einstudirte, muss sich zur öffentlichen Anerkennung dieser Leistung doppelt verpflichtet fühlen.

Wir schliessen hier die Hauptsätze aus der ästhetischen und kunsthistorischen Würdigung der Liszt'schen „Dichtungen" durch F. Brendel in der Neuen Zeitschrift für Musik, Nr. 10 vom 6. d. Mts., an, und überlassen den Lesern das Urtheil, ob diese Sätze eine wirkliche Begründung des Werthes jener Compositionen oder ein schlagendes Beispiel zu der Aeusserung von Ed. H. im dritten Absatze vom Ende des obigen Aufsatzes sind.

Herr Brendel stellt fünf „Fragen" oder „Gesichtspunkte" auf, die bei Liszt's symphonischen Dichtungen in Betracht kommen. Wir geben überall nur seine eigenen Worte:

„1. Die erste Frage ist die nach dem unmittelbaren Eindrucke der Listz'schen Werke, und dies der einzig richtige Weg, um zu einer gründlichen Orientirung zu gelangen. Was nun diesen Eindruck betrifft, so ist zu sagen, dass er ein grosser und gewaltiger ist, wie ihn nur die Werke ersten Ranges hervorbringen. Wir fühlen uns berührt von dem Hauche des Genius; es ist der Schauer und das innerliche Entzücken, welches wir empfinden, wenn uns eine neue Offenbarung im Bereiche des Schönen wird. Ein ganzer, grosser und herrlicher Mensch tritt uns entgegen, eine wunderbare Individualität, wie sie in unserer Kunst noch nicht zum Ausdruck gelangt ist. Wenn die Haupt-Gegensätze in Liszt's Wesen, die Kraft, das Titanische einerseits und eine unendliche Weichheit und Zartheit andererseits, in früheren Jahren noch aus einander fielen, unvermittelt einander gegenüber standen, so sehen wir dieselben jetzt zusammengefasst in der höheren Einheit des Charakters. Der Sturm und Drang ist vorüber, und fertige, in sich abgeschlossene Gestaltungen geben Zeugniss von tief-innerlicher Sammlung. Entsprechend dieser inneren Reife, erscheinen die Werke durchaus maassvoll, plastisch in ihrer Gestaltung, und eine Klarheit ist darüber ergossen, wie sie nur die Schöpfungen ersten Ranges besitzen.

„2. Ist dieser Eindruck festgestellt, und er ist es für jeden, dessen Inneres nicht gänzlich in früheren Anschauungen und Gefühlen befangen erscheint, für jeden, der innerlich der Entwicklung der Kunst bis auf die Gegenwart gefolgt ist, so ergibt sich als die zweite Frage die nach

der formellen Gestaltung. In dieser Beziehung ist zunächst daran zu erinnern, dass die Form nicht etwas für sich Bestehendes, ein- für allemal Fertiges ist. Mit jedem neuen Schönheits-Ideal wechselt auch die Form, wie dies durch die bisherigen grossen Epochen in der Geschichte der Tonkunst bestätigt wird; und unter diesem Gesichtspunkte ist daher diese Frage zu entscheiden. Ist der Inhalt schön, ist das Werk im Stande, den ersten Bedingungen aller Kunst zu genügen, einen reinen Kunst-Eindruck hervorzubringen, so ist die Form gerechtfertigt, sie sei, welche sie wolle. Dies ist in Liszt's Werken der Fall, und die Aufgabe ist daher nicht die, vom Standpunkte der reinen Form aus über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit angebahnter Neuerungen zu streiten, oder wohl gar vom alten Standpunkte aus gegen das Neue zu polemisiren, sondern aus dem Inhalt und unter Hinblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen die neue Form zu begreifen. . . .

„3. In diesen Werken ist der Weg betreten, der einzig noch übrig war, der Weg aus den bisherigen formellen Schranken der Instrumentalmusik heraus zu freier Dichtung in Tönen; es ist darin mit Bestimmtheit jenes Ziel ergriffen und verwirklicht, welches auch R. Schumann in der ersten Epoche seines Schaffens ahnte, dem er sich aber später, als er das Gebiet der Pianoforte-Composition verliess, entfremdete. Schumann hatte ganz bestimmt in früheren Jahren ein solches Ziel vor Augen, aber die Zeit war noch nicht reif, die Entwicklung der Kunst noch nicht so weit gediehen, um das solcher Gestalt Geschaute auf das Orchester übertragen zu können. Schumann erschrak vor den Consequenzen und that daher einen Schritt rückwärts. — Liszt nun hat diesen Schritt vollbracht, er hat den Faden der Entwicklung da aufgenommen, wo ihn seine Vorgänger fallen liessen; er ist eingetreten in den geschichtlichen Process als ein ganzer Deutscher, und hiernach wäre also die Idee der symphonischen Dichtungen historisch gerechtfertigt. — — [Wir übergehen die Stellen, in denen Brendel sich als Schöpfer der neuen Richtung überhaupt darstellt, „Wagner hat nur als Künstler gestaltet, was ich (Brendel) als Aesthetiker erfasst hatte“ u. s. w.]

„4. Ein vierter Gesichtspunkt, den ich aufzustellen habe, betrifft das Wesen der Programm-Musik. Die Programm-Musik der neuesten Zeit ist motivirt durch die Geschichte der Kunst, und Beethoven hat derselben zuerst die volle Berechtigung erkämpft. — In solcher Bestimmtheit des Ausdrucks besteht zwar nicht ganz allein nur das Wesen der Instrumentalmusik; denn gerade das in Worten Unfassbare, das Unsagbare zu sagen, ist die andere grosse Seite derselben. Aber eben so berechtigt ist jene, ja, in der Gegenwart vorzugsweise am Orte, und ich muss gestehen, dass es mich schmerzt, wenn ich sehe, wie fort und fort alte Ammenmärchen wieder aufgefrischt werden; wenn ich in Erfahrung bringe, wie jene Vorurtheile die Köpfe so sehr verfinstern, dass man unempfänglich ist für jede bessere Einsicht. Nur das Eine ist im Auge zu behalten, dass die schildernde, malende Musik keine bloss äusserliche und auf Aeusserliches gerichtete sei, im Gegentheil, dass darin zugleich eine tiefere geistige Bedeutung sich kund gebe. Ist aber diese Bedingung erfüllt, so bezeichnet eine solche Richtung keinen Abweg, sondern eine Erweiterung.

„5. Einen fünften Gesichtspunkt gewinnen wir, wenn wir das Gesetz betrachten, welches die Musik des letzten Jahrhunderts gestaltet hat. Es ist, wenn wir bei Seb. Bach beginnen, den Weg durch Haydn, Mozart und Beethoven fortsetzen und bei Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt ankommen, der Gang vom Uebergewichte des Verstandes zur allmählichen Entfesselung der Phantasie, der Gang vom Object zum Subject, von der Hingebung des Künstlers an ein Allgemeines zu jener Wendung, welche die künstlerische Subjectivität zum Mittelpunkte macht. So sind wir zur Spitze der Subjectivität in neuester Zeit gelangt, und dieser Gesichtspunkt führt uns zugleich jetzt aus der Allgemeinheit heraus zu concreterer Erfassung der Aufgabe. Man hat gesagt, Liszt spiele auf dem Orchester, wie früher auf dem Pianoforte. Dieser Satz ist zugleich sehr richtig und zugleich sehr falsch. Das Letztere, wenn damit gesagt ist, dass Liszt das Orchester zu Zwecken der Virtuosität gebrauche oder missbrauche. Richtig dagegen ist der Satz, wenn er bedeuten soll, dass das Orchester und die Formen der Orchester-Composition nicht mehr eine objective Macht sind, welcher der Künstler gegenübersteht, sondern Beide sich wie ein leichtes Gewand allen Regungen der Persönlichkeit anschmiegen. Das ist der Schlüssel zum Wesen dieser Composition (!!), zugleich zu der Art des Orchester-Vortrags und der Liszt'schen Direction. Die Tondichtung ist jetzt der Spiegel, der treueste Ausdruck einer von den früheren Schranken nicht mehr eingeengten Individualität, die jetzt frei und ungehindert sich ergeht, und das ist zugleich, wie Jeder zugestehen wird, eine nothwendige Conse-

quenz des Bisherigen, es ist darin die Verfolgung des Weges bis zum Zielpunkte und zugleich ein neuer grosser Schritt vorwärts enthalten. — — " (!)

So weit Herr Brendel zur Aufhellung der „Verfinsterung" in unseren Köpfen. Ob aber Liszt selbst, durch solchen Dunst von ästhetischem Haarrauch wie ein zweiter Johann von Leyden benebelt, auf die Stufen des Tempels treten und flüstern werde: „Ja, es ist wahr, ich bin Prophet", ich bin „die Spitze der Subjectivität, die Offenbarung des Schönen, die freie Individualität, die nothwendige Consequenz, bin der Einzige, der nach Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz kommen musste" — das möchten wir doch sehr bezweifeln! Vor einem Irrenhause selbander angekommen, würde Liszt jedenfalls dem Verkünder seiner Herrlichkeit aufs freundlichste zuflüstern: „Gehen Sie nur gefälligst voran: ich habe noch bei den Vernünftigen zu thun." — Wer dieses zu stark findet, dem sagen wir, dass wir unserer Entrüstung über einen Lehrer der Geschichte der Musik, der Mozart und Beethoven zu Stufen für Liszt macht, in ganz anderen Ausdrücken Luft machen würden, wenn wir nicht annehmen müssten, dass er sich auf dem angedeuteten Wege befände.

Aus Heidelberg.

Eine Correspondenz aus dem unmusicalischen Heidelberg in einer Musik-Zeitung dürfte sich ungefähr wie Saul unter den Propheten ausnehmen und zur Frage auffordern, ob seit Thibaut's Ableben in unserer Stadt wohl noch Musik cultivirt werde. — Ach, lieber Leser, es wären gar wunderliche Dinge *in rebus musicalibus* aus unserer Musenstadt zu berichten; aber du weisst vielleicht, vielleicht auch nicht, dass alle die kleinen Städte mit Universitäten in musicalischer Hinsicht in die Kategorie jener gehören, deren bekannteste „*Ultima Thule*" benannt ist. Woher das kommt? Einfach daher, weil die hohe Aristokratie der Wissenschaft, welche hier und anderwärts die *Crême* der Gesellschaft bildet, in der Regel ihre Steckenpferde reitet und mit vornehmer Miene auf alle Kunst, insbesondere auf Musik, herabsieht, für welche sie weder Empfänglichkeit noch Sinn besitzt. Auf die Bürgerschaft bezüglich, lässt sich hier wie anderwärts dem bekannten Satze: „Je näher an Rom, desto schlechterer Christ", ein ähnlicher zur Seite stellen, der ungefähr so formulirt werden könnte: Je näher dem Sitze der Wissenschaft, desto entfernter das Verlangen nach Bildung. Wo der Gerstensaft das dringendste der materiellen Bedürfnisse und socialen Bindemittel ausmacht, da herrscht feiner Sinn nicht, am allerwenigsten unter der studirenden Jugend. — Aber die heidelberger Damenwelt, findet sich denn darin kein hervordrängender Sinn für Tonkunst in höherem Stile, nicht bloss für Geklimper zwischen vier Wänden? Unsere Damenwelt beschäftigte bislang fast ausschliesslich der Cohu-Bohu einiger Salons, nebenbei die schönen Spazirgänge aufs Schloss und nach dem Wolfsbrunnen; wie hätte sie da zur Ruhe kommen können, um über die Vortheile nachzudenken, welche die Cultivirung der Musik in ihren obersten Gattungen in geistiger und socialer Hinsicht dem sonst gebildeten Weibe zu bieten vermag! Und ohne feste Leitung, ohne gute Beispiele im Grossen und Kleinen darf ja von dieser Seite der Gesellschaft nichts, was einem höheren Kunstzwecke entsprechen soll, erwartet werden.

Zur Zeit, als Herr Musik-Director Hetsch die Leitung in Händen gehabt, da rührte sich noch etwas in der Bevölkerung, das sich sporadisch zur gemeinschaftlichen Zusammenwirkung vereinigen liess. Freilich lebte noch in Vielen die Tradition der Thibaut'schen Verfahrungsweise, der Erfolge u. s. w. Auch war Herr Hetsch selbst kein unerfahrener Dirigent und hatte nebenbei eine hübsche Portion Energie. Seinem Nachfolger Winkelmeier mangelten diese unerlässlichen Postulate, wiewohl er seinen Vordermann an kunstwissenschaftlicher Bildung übersehen mochte. In solchem Wirkungskreise entscheidet jedoch nicht das Wissen, sondern die praktische Geschicklichkeit, die Routine. — Wer den jetzt fungirenden Musik-Director Schletterer, einen ziemlich guten Geiger, in das unmusicalische Heidelberg gezogen, hat es gegen das kleine Häuflein der besser Organisirten, aber auch gegen die Indolenz der Masse zu verantworten. Violinspieler taugen in der Regel noch weniger zur Leitung von Chor- und Orchester-Vereinen, als Paukenschläger und dilettantisirende Strumpfwirker.

Das Häuflein der besser Organisirten, auch besser Gesinnten, welche zum Theil den Vorstand des Instrumental-Vereins bilden, hat denn endlich den heroischen Entschluss gefasst, der tief verkommenen Sache wieder in etwa auf die Beine zu helfen und versuchsweise den Leuten einen besseren Geist einzuflössen. Es wurden drei Concerte veranstaltet, die Leitung in die Hände eines mannheimer Musikers, Namens Boch, gegeben (Organist in der dortigen Synagoge), noch andere Musiker aus Mannheim dem Orchester als Verstärkung zugesellt, und siehe da, man hat Erfolge erreicht, die erfreulich genannt werden dürfen. Im letzten Concerte am 9. März wagte man sich sogar an die

C-moll-Sinfonie. *Transeat!* Man lud noch aus Frankfurt die Opern-Novize, Fräul. Zirndorfer, ein, die uns die grosse Arie aus Freischütz und einige Lieder recht sinnig und mit vielem Beifalle gesungen. Unser bescheidener Gesangchor trug zwei Lieder von Mendelssohn gut vor. Ein junger Violinspieler, Herr N st aus München, liess sich mit vielem Beifalle auf der Geige hören. Kurz, das Auditorium stellte sich, als wäre es mit dem Geleisteten wohl zufrieden und als dürfte der Instrumental-Verein im kommenden Jahre mit frischem Muthe und vielleicht noch grösserem Erfolge ein ähnliches Unternehmen wagen — wahrscheinlich aber wiederum unter fremder Leitung.

Bei dieser Gelegenheit soll die deutsche Musikwelt auch erfahren, dass seit April vorigen Jahres sich in unserer Musenstadt auch eine Musikschule etablirt hat, und zwar unter Direction einer Frau Emma Seiler, geb. Diruf. Der ausgegebene Prospectus besagt: „I. Clavier-Unterricht, verbunden mit Harmonielehre nach Mendelssohn-Wieck'scher Methode." (Hört!) II. Gesang-Unterricht. — Weiter lesen wir darin:

„Für solche, welche eine höhere Ausbildung in der Musik wünschen, so wie für diejenigen, welche mit der erforderlichen Befähigung sich für den Unterricht in der Musik ausbilden wollen, sind die Bedingungen folgende: Sie erhalten vollständigen Unterricht im Clavierspiel, im Gesange, in der Musik- und Compositions-Lehre (!?) und allem Dahingehörigen, in der Musikgeschichte und in der ästhetischen Würdigung (!?) der Musik, zu einem halbjährigen Preise von 50 Gulden. — Wenn sie sich aber für eine bestimmte Zeit verbindlich machen, einige Lehrstunden wöchentlich in der Musikschule zu ertheilen, so tritt eine bedeutende Ermässigung des Preises bis zu 15 und 10 Gulden ein." (Hört! hört!)

Das alles in Heidelberg! Wer wagt noch, zu sagen: „Das unmusicalische Heidelberg"?! Wir wollen hoffen und wünschen, in wenig Jahren der Musikwelt von Gründung eines Conservatoriums hier Nachricht geben zu können, das einem dringenden Bedürfnisse nach einem solchen Institute in Deutschland endlich abhelfen wird.

Aus Lille.

Am 30. Januar veranstaltete der Cäcilien-Verein unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Emil Steinkühler, eine grössere Aufführung von ernster Musik. Das Programm hatte gar sehr für Abwechslung gesorgt, was hier durchaus nöthig ist, um den Dilettanten Geschmack an der gediegenen Gattung der Vocalmusik beizubringen. Es wurde von J. Haydn ein *Credo*, von Mozart ein *Sanctus*, von Neukomm ein Hymnus an die Nacht, von Rossini ein Chor aus Moses und ein Stück aus dem *Stabat mater*, von Burgmüller ein *Ave Maria*, von Mendelssohn und E. Steinkühler einige kleinere Gesangstücke vorgetragen, und im Ganzen auf sehr befriedigende Weise. Dennoch hegen wir nur schwache Hoffnung, dass die Liebe zu dieser Art von Musik hier in Lille und überhaupt in Frankreich auf solche Weise Wurzel schlagen werde, dass sich zu ihrem Studium und ihrer öffentlichen Production Dilettanten-Vereine von dauerndem Bestande, wie in Deutschland, bilden. Der Reiz der Neuheit kann eine augenblickliche Theilnahme allerdings ins Leben rufen, und eine so tactvolle, entsagende und ausdauernde Thätigkeit und Liebe zur Sache, wie sie der hiesige Dirigent bewährt, vermag auch diese Theilnahme zu fesseln; allein sie bis zu dem Entschlusse, sich an grössere Werke, die ein Ganzes bilden, zu wagen, und bis zu der Beharrlichkeit eines jahrelangen Einstudirens und Wiederholens zu steigern, das dürfte für jetzt wenigstens wohl Keinem gelingen. Noch weniger ist an das Aufgehen eines lebendigen Gefühls für solche Musik bei dem grossen Publicum zu denken! Der Sinn dafür ist einmal nicht vorhanden, und Nationalitäten lassen sich nicht reformiren. Wir wissen ganz bestimmt, dass Herr Steinkühler den Plan hatte, in der *Société chorale* nach und nach Händel's Oratorium Judas Maccabäus einzustudiren, allein er hat ihn wieder aufgeben müssen; namentlich die Recitative, Arien und Duette will Niemand singen — so etwas ist zu langweilig und zu undankbar. Betrachten Sie das obige Programm, so werden Sie es, Ihren deutschen Ansichten gemäss, sehr bunt finden; hier aber musste man bei aller Anerkennung der Leistungen durch die Kritik doch auch Phrasen lesen von einer gar zu düsteren Farbe der ganzen Soiree, von *Morceaux mystiques* u. dgl. mit dem Zusatze: *que le bon goût n'est pas tout entier dans la musique sévère.* Der letzte Zusatz beweis't sattsam, dass der Schreiber gar keine Idee von der Bestimmung eines Gesang-Vereins hat. Wenn dies nun auch eine vereinzelte Stimme ist, so spricht sie doch aus, was Viele denken, aber sich zu sagen scheuen, wie denn auch derselbe Kritiker nicht umhin kann, zu äussern, dass der Verein *un précieux noyau pour l'entretien* (?) *du goût de la bonne et saine musique* sei, gleich darauf aber wieder den Rath gibt, *à satisfaire tous les goûts!*

Auch die grosse *Association musicale*, welche ihrem kölner Männergesang-Vereine bei seiner letzten Rückkehr aus England ein so heiteres Fest veranstaltete, sieht sich aus financiellen Rücksichten genöthigt, sich Ende Mai aufzulösen. Was an die Stelle derselben treten wird, lässt sich noch nicht sagen.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,
unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 17. März 1857.

Programm: I. 1) Trauerspiel-Ouverture von Ed. Franck (neu); 2) Concert für Pianoforte in *G-moll* von F. Mendelssohn, gespielt von Frau Clara Schumann; 3) Scene für Alt mit Chor aus Gluck's Orpheus, das Solo gesungen von Fräul. Schreck; 4) Schlummerlied (Albumblätter, Op. 124) von R. Schumann, Nr. 3 aus Op. 94 von F. Schubert, Impromptu in *As-dur*, Op. 29, von F. Chopin für Pianoforte, gespielt von Clara Schumann. — II. Die neunte Sinfonie von L. van Beethoven. Soli: die Damen Mampé-Babnigg und Schreck, die Herren Göbbels und DuMont-Fier.

Die Ouverture von Ed. Franck ist ein Werk, das sowohl in Hinsicht auf die Erfindung der Motive als auf die Factur grosse Anerkennung verdient und das wie alles, was Franck in den letzten Jahren geschrieben, einen Kern hat, nicht bloss eine glatte

oder gar stachelichte Schale. Trotzdem schien sie keinen schlagenden Eindruck zu machen, was wir uns dadurch erklären, dass der Charakter derselben mehr düster als tragisch ist.

Fräul. Schreck ist im Besitze einer bedeutenden Stimme, die jedoch eher als Mezzo-Sopran, denn als Contra-Alt zu bezeichnen sein dürfte; wenigstens liegen ihre eigentlich klangvollen und schönen Töne nicht in dem tiefen Brust-Register des Alts, sondern in der Mittellage zwischen Alt und Sopran, und dies ist gerade eine lobenswerthe Eigenthümlichkeit der Stimme des Fräul. Schreck, weil ein so voller Timbre der Mittellage sehr selten ist. Auch die Tonbildung ist untadelhaft; allein der Vortrag reisst nicht hin, er dringt nicht mit orpheïscher Gewalt in die Seele. Wenn die geschätzte Künstlerin mehr Wärme in ihren Gesang legt, was ihr ja bei dem vorzüglichen Material, das ihr zur Verfügung steht, nicht schwer werden kann, so wird sie den Aufführungen gar vieler classischen Werke einen oft vermissten Glanz verleihen.

Freilich war es, was wir nicht verhehlen wollen, in diesem Concerte überhaupt schwer, gegen den Eindruck aufzukommen, den gleich von vorn herein das Spiel von Clara Schumann auf die ganze Zuhörerschaft machte. Ihr Vortrag des Concerts von Mendelssohn — auf einem Erard'schen Flügel aus J. M. Heimann's Depot, wie wir noch keinen trefflicheren gehört haben — übte einen solchen Zauber aus, dass es in der That schwer war, sich ihm wieder zu entziehen, um anderen Tönen gerecht zu werden. Wir haben von Frau Schumann noch nie eine so vollendete Leistung gehört, wie diese, da in derselben sich alles vereinigte, was man bei den grössten Ansprüchen an die Reproduction eines musicalischen Kunstwerkes verlangen kann. Wir haben früher bei aller Bewunderung der genialen Natur und der Virtuosität dieser Künstlerin doch bisweilen jene Ruhe und jenes classische Ebenmaass vermisst, welche, überall vom eigentlichen Kunstbewusstsein getragen, auch in der Darstellung der Leidenschaft das Schöne zum Hauptziele macht; auch aus Frankfurt, Wien und London wurden ähnliche Bemerkungen mitgetheilt. Allein gegenwärtig ist alles verschwunden, was einen solchen Tadel rechtfertigen könnte; in dem Vortrage sämmtlicher Stücke am 17. d. Mts. (sie gab auch, als sie gerufen wurde, noch die Obertasten-Etude von Chopin zu) war keine Spur von der unheilvollen Sucht der neueren Virtuosen, alle Tempi zu übertreiben, vorhanden. Zu der Correctheit und vollendeten Technik der gediegensten Schule, die sich besonders auch in der vollkommenen Abrundung und Egalität der Tonleitern und aller ähnlichen Figuren mit beiden Händen zeigte, wobei es den Passagen keineswegs an dynamischer Färbung fehlte, gesellte sich eine Ruhe, Ebenmässigkeit und Klarheit, welche neben dem Geiste und Charakter der Composition alle Virtuosen-Eigenschaften um so mehr hervorleuchten liessen, als diese es nicht waren, die am meisten hervorleuchten sollten. Dabei wurde den melodiösen Stellen ein vortrefflicher Ausdruck — kurz, wir halten es für unmöglich, dass das Mendelssohn'sche Concert je besser gespielt werden kann. Von den kleineren Solostücken, von deren Vortrag dasselbe gilt, entzückte besonders das „Schlummerlied" von R. Schumann wie der Duft einer wunderlieblichen Blüthe.

Der zweite Theil des Concertes brachte uns einmal wieder die neunte Sinfonie von Beethoven, und sie regte, wie immer hier am Rheine, das Publicum zu der lebhaftesten Theilnahme und lauten Aeusserung derselben am Schlusse jedes Satzes an. Doch wurde mit Recht das Adagio ausgezeichnet, welches am besten ausgeführt wurde, während die übrigen Sätze an Präcision Manches, an Energie und Kraft, so wie an Schattirung und Ausdruck Vieles vermissen liessen. Trotz alledem schlug der grosse Inhalt des Werkes durch. Den wenigsten Erfolg hatte jedoch dieses Mal der letzte Satz, der nur stellenweise so wie sonst imponirte. Die Soli wurden von Frau Mampé-Babnigg, Fräul. Schreck und den Herren Göbbels und DuMont-Fier gesungen. Frau Mampé sprach kein einziges Textwort aus und schien die Sache mit einiger Nonchalance zu behandeln; Einklang der Stimmen und Einheit des Vortrags waren nicht vorhanden. Im Orchester hörten wir mit Vergnügen lobenswerthe Fortschritte bei dem Horn, dem Fagott und der Clarinette.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der Hof-Capellmeister Henri Litolff hat ein paar Tage in unserer Stadt verweilt. Er kam von einer Kunstreise durch die nördlichen Provinzen von Holland, die an Beifall und Einnahmen sehr einträglich war, zurück und ging von hier mit seiner Gattin nach Brüssel. Eine Zeitlang war der ausgezeichnete Violinist Wieniawski sein Begleiter in Holland.

Donnerstag den 19. d. Mts. eröffnete Fräul. Marie Seebach, unsere geniale Landsmännin, mit dem „Gretchen" im Faust einen Kreis von Gast-Darstellungen am hiesigen Stadttheater. Auch in der Musik-Zeitung müssen wir die Scene mit der Ballade: „Es war ein König in Thule" erwähnen. Unterstützt von einer angenehmen Stimme, war der Vortrag der Ballade nach einer einfachen Melodie der Situation und dem Charakter des einfachen Bürgermädchens so trefflich angemessen, dass die Kunst des Schwankens zwischen Gesang und Declamation bewundernswerth war und manche grosse Sängerin davon lernen könnte.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. **KÖLN, 28. März 1857.** **V. Jahrgang.**

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

I.

Dieses Werk, verlegt von F. A. Brockhaus in Leipzig und J. Gavelot in Paris, verdankt seine Entstehung dem Buche von W. von Lenz über Beethoven, welches wir nach mancherlei Lobhudeleien in französischen und deutschen Blättern im Jahrgang 1853, Nr. 16, 18 und 19, gehörig beleuchtet und auf seinen sehr geringen Werth zurückgeführt haben. Sonderbarer Kreislauf der *Fata* dieser *Libelli!* Lenz machte ein Buch aus Zorn darüber, dass der durch und durch Mozart'sche Ulibischeff Beethoven verkannt, und Ulibischeff schreibt ein Buch, weil der *soi-disant* Beethoven'sche Lenz sein Urtheil über Beethoven entstellt hat! Das ist die Aehnlichkeit zwischen Beiden in den Motiven: in den Sachen aber ist der Unterschied sehr gross. Ulibischeff regt überall an und gibt zu denken, auch da, wo er sich irrt; Lenz aber schwatzt und macht uns im ganzen Buche um keinen Gedanken reicher.

Ulibischeff ist in diesem neuen Werke noch derselbe, wie in seinem trefflichen Buche über Mozart, an Verstand und Phantasie, scharfsinnigen und geistreichen Apperçu's, interessanter Darstellung. Doch ist er etwas älter und etwas — russischer geworden. Das Letztere darf man ihm freilich nicht zum Vorwurf machen; aber wo es ihn zu einem vornehmen, absprechenden oder mehr spöttelnden als witzigen Tone über fremdes, besonders deutsches Wesen verleitet, wird man doch unangenehm davon berührt. Auch auf das Französische Ulibischeff's hat das russisch (und deutsch) Denken Einfluss gehabt, wiewohl er die fremde Sprache unendliche Mal besser schreibt als Lenz, der oft geradezu unverständlich ist.

Der Standpunkt, den Ulibischeff einnimmt, ist in zwei Dingen begründet, in der Verwahrung gegen die Anschuldigung, als wisse er Beethoven gar nicht zu schätzen, und in der Vertheidigung seiner Ansicht über die Werke aus der letzten Periode Beethoven's.

Das Erste, was den würdigen musicalischen Veteranen, der auf seinem Gute Lukino bei Nischnei Nowgorod seit zehn Jahren auf den Lorbern ruhte, die ihm sein Mozart — „der ihm zehn Lebensjahre und viel Geld gekostet hatte" (S. IX.) — errungen, aus dieser Ruhe aufscheuchte, waren die Anschuldigungen seines Landsmannes Lenz, den er übrigens nur für einen Halbrussen erklärt und auf dessen Deutschthum stichelt. Trotzdem wurden die Vorwürfe desselben für ihn doch erst dann wichtig, als Lenz Wiederhall in Deutschland fand. Er sagt im Vorwort (S. X.):

„Nun wurde die Sache ernsthaft. Es war nicht mehr die hohe Kritik [so hatte Berlioz das Buch von Lenz genannt!], sondern die wahre [also die deutsche], welche mir musicalische Einsicht zuerkannte, aber mich beschuldigte, Beethoven nicht zu verstehen und nicht zu lieben. Was sollte ich thun? Sollte ich öffentlich meine Bewunderung und Hochachtung für Beethoven betheuern, für einen Mann, dessen Charakter eben so gross war, wie sein Genie? Sollte ich erzählen, dass ich seit meiner Kindheit mit Beethoven's Musik vertraut gewesen, dass ich von 1805 bis 1812 in Deutschland mit aller Kraft einer Jünglingsseele und einer feurigen Organisation Beethoven's Werke, so wie sie nach und nach erschienen, gehört und bewundert habe? dass ich später in den Dilettantenkreisen zu St. Petersburg meine besten kleinen Erfolge als Violinspieler den Trio's, Quartetten und Quintetten und dem Sextett von Beethoven verdankte? ja, dass ich im Hause des Grafen W., wo ich Herrn von Lenz traf, der damals sein Buch noch nicht herausgegeben, ihm selbst gesagt hatte: „„Ich bete Beethoven an und versichere Ihnen, dass bei mir zu Hause in Nischnei mehr Beethoven'sche Musik als irgend eine andere

gespielt wird!" " — Ich sah ein, dass das alles zu nichts geführt haben würde, und dass ich anstatt eines Zeitungs-Artikels, den der Wind verweht, ein neues Buch schreiben müsse."

Er erzählt uns dann, wie er nun die Beethoven-Literatur studirt habe und dabei zu der Ansicht gelangt sei, „dass noch Vieles, vielleicht das Wesentlichste, über Beethoven zu sagen sei." So sei er zu dem Entschlusse gekommen, über Beethoven und seine Ausleger zu schreiben. Er schliesst die Vorrede mit folgenden Zeilen:

„Warum sollte ich nicht, wie alle Anderen, die stehende Schlussformel gebrauchen, dass nur die Liebe zur Wahrheit mir mein Buch dictirt hat, so wie früher dieselbe Liebe mir zehn Jahre meines Lebens und das Beste meiner geistigen Kraft genommen hat, um die Geschichte des Mannes zu schreiben, der in der Tonkunst die Wahrheit in ihrem ganzen Umfange und in ihrem ganzen Glanze vertritt? Heute, wie damals, haben mich dieselben Grundsätze zu denselben Schlüssen geführt. Wenn ich mich nun geirrt habe, so wird der Leser wenigstens anerkennen, dass ich aufrichtig, d. h. wahr in Bezug auf mich selbst gewesen bin. Wenn man so alt ist, wie ich (ein Sechsziger), in der Einsamkeit lebt, über alles hinweg ist, was Erforderniss oder Convenienz einer Stellung erheischt, wenn man nicht nöthig hat, dem Ruhme und dem Vermögen nachzulaufen, und leider nicht mehr rüstig genug ist, um anderen Dingen nachzulaufen, was soll man denn da anders noch lieben und suchen, als Wahrheit!"

Wer möchte so liebenswürdiger Gemüthlichkeit nicht zustimmen?

Etwas Anderes ist es mit dem zweiten Standpunkte des Verfassers, von welchem aus er seine Ansicht über die Werke der letzten Periode Beethoven's begründen will. Hier müssen wir unsererseits sagen: „Jetzt wird die Sache ernsthaft." Ulibischeff will in dieser Beziehung zwei Behauptungen durchführen. Erstens die Coexistenz der so genannten drei Stilarten Beethoven's (die sich im Grunde auf zwei reduciren) in den Werken aller Perioden. „Beethoven hat diese Stilarten in allen Epochen seines Künstlerlebens vermischt angewandt, nur nach und nach in mehr und mehr ungleichem Verhältnisse. War der Gedanke des Werkes von der Art, dass er ihn mit den gewöhnlichen Kunstmitteln wiedergeben konnte, oder verlangte derselbe mehr oder weniger die Anwendung neuer Mittel — dies bestimmte das Vorherrschen dieser oder jener Stilart. Je mehr sittliche Grösse oder metaphysische Tiefe der Gedanke hatte, desto mehr Raum und Wichtigkeit gewann die dritte Schreibart."

Diese Ansicht enthält viel Wahres. Nur reicht man damit bei den letzten Werken auch nicht aus, in denen Beethoven mehr als jemals den Contrapunkt und die Fuge anwandte, welche doch keineswegs neue Kunstmittel genannt werden können.

Die zweite Behauptung ist, dass die Metamorphosen des Beethoven'schen Stils weit weniger das Ergebniss der natürlichen Entwicklung des Künstlers, als eine Folge der Verirrungen des Geistes des Menschen gewesen seien. „Wenn wir die Werke des grossen Meisters genau durchgehen werden, so hoffe ich durch Noten-Beispiele zu beweisen, dass die letzten Erzeugnisse Beethoven's das Ende eines mehr und mehr ungleichen Kampfes der Wahrheit mit dem Irrthum bezeichnen, zwei Wörter, die hier in ihrer strengen und absoluten Bedeutung zu nehmen sind. Der Irrthum des grossen Künstlers hat nie seines Gleichen gehabt, und noch nie scheint er mir auf genügende Weise erklärt worden zu sein. Daher mein Wunsch und, warum sollte ich es nicht gestehen? meine Hoffnung, durch dieses Buch einiges Licht auf einen so höchst interessanten Gegenstand zu werfen. — — Ich werde meine Bemerkungen auf diejenige Gattung von Compositionen beschränken, in denen man heutzutage Beethoven als einen Künstler betrachtet, der Keinen über sich und Keinen neben sich hat, ich meine die Sinfonieen und die Kammermusik für Clavier und für Streich-Instrumente. Von dem Standpunkte meines Buches aus war es nicht nöthig, von seiner Oper, seinen Messen und seinem Oratorium zu sprechen, weil diese Werke ihn nicht auf die erste Stufe der Opern- und Kirchenmusik-Componisten gestellt haben." (S. 107, 108.)

Aus dem Gesagten geht Ziel und Kern des Buches hinlänglich hervor, und schon dieses Wenige dürfte hinreichen, die Bedeutung desselben namentlich für unsere Zeit ins Licht zu stellen. Ob es hält, was es verspricht, das ist eine andere Frage; an fesselndem Interesse aber fehlt es ihm nirgends.

Münchener Briefe.

[Matinee und Compositionen von Wüllner und Scholz. Der Tenor Dr. Härtinger. I. Odeons-Concert; Bach's Passacaglia für Orchester von Esser. II. Concert; F. Schubert's Sinfonie in C. Soireen für Kammermusik von Lauterbach und Wüllner. Concerte und Compositionen von C. Seidel, Reinberger, M. Zenger. Aufführung im Conservatorium. Flöten-Ritter. Nationale Musik.]

Den 16. März 1857.

In der stillen Zeit veranstalteten die Herren Franz Wüllner und Bernhard Scholz eine Matinee im Bi-

ber'schen Locale vor einer zahlreichen Versammlung geladener Zuhörer. Sie führten mehrere ihrer Compositionen vor. Zuerst ein Trio in *D-dur* von Wüllner; es gibt Zeugniss von einer schönen Begabung und von ernstem Streben; die Themata sind meistens frisch erfunden, z. B. gleich das erste; sie sind ferner vielfach interessant verarbeitet und behandelt. Nur ist das Ganze zu breit angelegt, und dadurch entstehen Längen und eine gewisse Monotonie. Manche Motive und deren Behandlung erinnern an Mendelssohn'sche Weise; das Trio enthält aber, wie gesagt, des Guten viel, sehr viel, und kann durch einige entschiedene Kürzungen am rechten Fleck bedeutend gewinnen. Die zweite Nummer waren Variationen über ein Original-Thema von B. Scholz in *C-dur*. Ein Componist, der heutzutage wirkliche Variationen schreibt, d. h. musicalische Veränderungen des Thema's, nicht Potpourri-Geklingel, erweckt immer schon ein günstiges Vorurtheil bei Kennern. Herr Scholz hat es sowohl durch die Erfindung des Thema's als durch die Bearbeitung desselben auf befriedigende Weise gerechtfertigt. Die Variationen athmen einen einfachen, wir möchten sagen: classischen Geist, und eben weil sie keine Ansprüche machen, sprechen sie sehr an. Nur die Einleitung ist zu lang und zu reflectirt; einige vorbereitende Accorde oder vielleicht am besten gar nichts würde passender scheinen. Einige Lieder von Wüllner, welche Fräul. Ageron sehr schön vortrug, sprachen allgemein an, besonders das letzte: „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt". Zum Schlusse kam ein Trio für Clavier, Violine und Violoncello in *F-dur* von Scholz, das mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurde und mit Recht. Das Publicum zeichnete besonders das neckische Intermezzo und das lebhaft anregende Finale aus. Die prägnante und concise Form des Ganzen verdient Lob, da es heutzutage nur selten vorkommt dass das alte Wort: „Kurz und gut!" sich in musicalischen Dingen bewährt. Abgesehen von dieser weisen Selbstbeschränkung des Componisten zeigt Erfindung und Ausführung ein schönes Talent und ein sehr lobenswerthes Streben nach reinem Stil, der sich, fern von aller modernen Coquetterie, den echten Mustern anschliesst.

Ein Concert des Herrn Dr. Härtinger war auch bereits in der stillen Saison angekündigt, musste aber bis nach dem Fasching verschoben werden. Ihr Referent war leider verhindert, dieses Concert zu besuchen, hörte aber den hier viel besprochenen Sänger in dem ersten Odeons-Concerte, wo er fast dieselben Stücke, wie in seinem eigenen, vortrug. Das erste Abonnements-Concert begann mit der *G-moll*-Sinfonie von Mozart, welche unter Franz Lachner's Leitung ganz ausgezeichnet schön gespielt wurde. Das Orchester executirte zugleich schwungvoll, feurig und fein. Darauf sang Herr Dr. Härtinger die grosse Arie aus „Joseph in Aegypten" von Méhul. Ueber diesen Sänger, den Liebling des münchener Publicums, hatte sich lebhafter Zwist erhoben; die vorige Intendanz des königlichen Theaters, Dingelstedt, hatte sich mit ihm überworfen und seinen Rücktritt von der Bühne veranlasst. Das erzürnte Publicum mass damals alle Schuld der königlichen Intendanz bei; sogleich nach dem Wechsel derselben, als General von Frays wieder an die Spitze des Theaters trat, wurden tausend Stimmen laut: „Nun wird Härtinger sogleich wieder engagirt!" — Er annoncirte sein Concert, und dies bestärkte die öffentliche Meinung in ihrem Glauben. Unterhandlungen wurden auch in Wirklichkeit zwischen der neuen Intendanz und dem Sänger angeknüpft, führten aber zu keinem schnellen Resultate, der etwas starken Zumuthungen von Seiten Härtinger's wegen. Ruhigere, einsichtsvolle Leute meinten, Härtinger's Stimme reiche durchaus nicht mehr aus, um grosse Partieen kräftig durchzuführen. Darüber erhob sich nun in der ganzen Stadt ein Zungengefecht; die Intendanz und Härtinger kamen sich dabei nicht näher, sondern schienen sich im Gegentheil immer weiter von einander zu entfernen. Dr. Härtinger liess sogar einige Inserate, welche in einer dunkelen Sprache abgefasst waren, über seine Unterhandlungen mit der Intendanz in hiesige Blätter einrücken. Niemand wurde daraus klug; ganz München war in Aufregung, als er endlich sein Concert gab. Seine Freunde hatten ihm dort einen fabelhaft stürmischen Empfang bereitet, und nun trat er im Abonnements-Concerte zum zweiten Male auf. Wir hatten ihn in Salzburg gehört und waren nicht wenig begierig, ihn nun wieder zu hören. Er sang seine Arie theilweise recht schön, aber er süsselte, und diese unartige Manier passt am allerwenigsten zu der einfachen Musik Méhul's. Die Stimme schien uns nicht ausreichend zur Durchführung anstrengender Rollen in einem so grossen Raume, wie das hiesige Theater. Das Publicum gerieth aber in einen wahren Paroxysmus vor Vergnügen und tobte ganz entsetzlich; wir hätten dem Sänger ja gern seinen verdienten Beifall gegönnt, aber diese Raserei über eine keineswegs eminente Leistung hatte für uns etwas Widerliches. — Nun folgte die Passacaglia für Orgel von J. S. Bach, für Orchester eingerichtet von Heinrich Esser. Die Instrumentirung ist sehr geschickt und effectvoll gemacht, und das Werk machte Eindruck. Ob aber diese, ich möchte sagen: Transscriptionen Bach'scher Orgelwerke geeignet sind, das Pu-

blicum zum Verständnisse echt Bach'schen Geistes zu bilden, dürfte mindestens zweifelhaft sein. Die grössere Menge wird sich an den vielen hübschen Instrumental-Wirkungen, die Esser geschickt anzubringen wusste, halten und den eigentlichen Sinn, die gewaltige Wucht des grossen Meisters viel weniger würdigen. Warum wählt man nicht lieber zur Aufführung Original-Compositionen, zum Beispiel Suiten Bach's für Orchester, oder auch einige seiner vielen herrlichen Clavier-Concerte, die wohl sicher durchschlagen dürften? — — Zuhörer, welche die Passacaglia ausserdem kannten, konnten sich auch an dieser Vorführung derselben erfreuen; denn Esser's Instrumentirung war, wie gesagt, recht geschickt gemacht, und das Werk selbst ist eben ein gewaltiges. Wie geschmacklos war es von Herrn Härtinger, darauf „Ade, du lieber Tannenwald“ von Esser und „Der Bauer und die Tauben“ von Taubert, zwei Lieder, die an ihrem Orte und zu ihrer Zeit recht schön und gut sind, zu singen! Dabei trug er das erste einfach volksthümliche Liedchen mit einer Ueberschwänglichkeit vor, dass wir uns an eine Säule klammern mussten, um nicht von der Erde ganz losgerissen zu werden. Es fehlte nicht viel, so hätte das ganze weibliche Publicum darüber geweint, so rührend kam ihm der Gesang vor. Auch ruhte und rastete die Versammlung nicht eher mit ihrem Applaus, bis der Sänger noch die Tarantella aus den *Soirées musicales* von Rossini zum Besten gab. Er sang sie recht hübsch — das ist wahr; manchmal klang es freilich mehr gesprochen als gesungen; die Stimme ist eben nicht mehr frisch. Würde sein Engagement dem Theater Vortheil bringen? Wir glauben es kaum. Das Publicum ist aber von einem wahren Schwindel ergriffen und wird durch seine energischen Gunstbezeugungen die Intendanz vielleicht zum Engagement des Sängers zwingen. Die kleinere Leonoren-Ouverture in *C* von Beethoven, hier als die dritte bezeichnet, obwohl sie unseres Wissens zuerst componirt ist, riss uns aus unseren Betrachtungen über das Publicum und seinen Beifall und söhnte uns einiger Maassen wieder mit dem eigenen Volke aus, auf das doch auch diese Musik ihren Zauber nicht verfehlte.

Das zweite Odeons-Concert brachte die Schubert'sche *C-dur*-Sinfonie. Von allen nach Beethoven geschriebenen Sinfonieen verdiente wohl diese am meisten gespielt zu werden. Das Werk leidet an Längen, an Wiederholungen, das ist wahr: das Andante wird dadurch etwas monoton; der Mangel an Gliederung der einzelnen Theile und die etwas gleichförmige Rhythmik derselben macht sich fühlbar. Auf der anderen Seite bietet aber auch kein neues Werk eine solche Fülle von Originalität und Erfindung und dabei eine so blühende Instrumentirung, als gerade diese Sinfonie. Der Vergleich mit Mendelssohn drängte sich uns auf. Seine Form ist allerdings fast immer rund, aber in Beziehung auf Kraft und Reichthum darf er mit Schubert, dessen Sinfonie er überdies Manches entlehnt hat, gar nicht in die Schranken treten. Die Aufführung der Sinfonie war schön, nur hätten wir das Andante etwas rascher und das Wegbleiben mehrerer Repetitionen, z. B. des zweiten Theiles des Scherzo's, wie auch des Trio's gewünscht. Das Ganze wäre dadurch um ein Gutes weniger lang erschienen. Die trotz mancher Mängel prächtige Sinfonie schlug beim Publicum dieses Mal schon viel mehr durch, als vor zwei Jahren, und wird gewiss bei der nächsten Wiederholung immer mehr gefallen. — Dasselbe Concert brachte Lieder aus Faust vom Fürsten Radziwill, welche uns nicht recht zusagen wollten; uns will bedünken, der Componist habe über dem Ausmalen der Einzelheiten die Einheit und den melodischen Fluss verabsäumt. Frau Diez verdient alles Lob für den Vortrag dieser Gesänge. — Frau Hom, eine hiesige Clavierspielerin, trug Adagio und Rondo aus Hummel's *H-moll*-Concert vor. Sie trat mit ziemlicher Selbstgefälligkeit auf, uns gefiel ihr Spiel nicht besonders; ihr Ton war trocken und klein, ihr Vortrag ohne Energie, Rhythmus und Tact, so dass das Orchester seine liebe Noth hatte, zu folgen. — Die frische Concert-Ouverture in *A-dur* von Rietz bildete einen guten Abschluss. Diese Composition ist zwar entschieden Mendelssohn'schen Geistes, aber sie theilt auch Mendelssohn's brillante Seiten und ist jedenfalls eines der besten Werke der jüngeren Zeit.

Die Quartett- und Trio-Soireen der Herren Lauterbach und Wüllner verschafften uns bis jetzt zwei sehr genussreiche Abende. In der ersten Soiree hörten wir das *D-moll*-Quartett von Schubert, um dessen Vortrag sich die Spieler das grösste Verdienst erwarben, die Sonate für Violine und Clavier in *G-dur*, Op. 96, von Beethoven, die wie lauter Sonnenschein belebte und erfreute, und zuletzt ein reizendes Quartett von Haydn in *C*. Der Vortrag der Sonate durch die Herren Lauterbach und Wüllner war der schönen Composition vollkommen würdig; auch das Haydn'sche Quartett ging recht hübsch, bis im letzten Satze ein kleiner Unfall passirte, der jedoch noch gut genug vertuscht wurde. Man konnte daraus die weise Lehre ziehen, dass zum Quartettspiel nicht bloss Streichen, sondern auch gutes Pausiren gehört.

Das Programm der zweiten Soiree war: Trio von Mozart in *B-dur*, welches sehr gefiel; Sonate für Violoncello und Clavier in *A-dur* von Beethoven, welche die Herren Müller und Wüllner sehr schön spielten (nur das Scherzo hätten wir ruhiger gewünscht); Quartett von Cherubini in *Es*, welches einen wahren Enthusiasmus erregte, und mit Recht. Es darf als ein wahres Muster dieser Compositions-Gattung aufgestellt werden; Tiefe der Erfindung geht mit der höchsten Form-Vollendung Hand in Hand; kein Nötchen ist zu viel und überall Reichthum des Gedankens.

Mit dieser zweiten Soiree collidirte ein Concert des Herrn Christian Seidel, der sich vorgenommen hat, das münchener Publicum mit neueren, bedeutenden Compositionen bekannt zu machen. Es wäre das ein vortreffliches Unternehmen wenn es ordentlich angefasst würde. Da wir in der Lauterbach-Wüllner'schen Soiree waren, so konnten wir uns nicht von der Leistungsfähigkeit des Herrn Seidel und seines Orchesters überzeugen. Sein Programm aber entsprach weder seinen Versprechungen, noch unseren Erwartungen. Er brachte allerdings neuere Compositionen, d. h. eine Ouverture von sich und eine von einem anderen hiesigen, recht talentvollen, jungen Componisten, Herrn Reinberger, ausserdem aber eine bunte Zusammenstellung von Namen, wie Donizetti, Servais u. s. w. Wenn Herr Seidel in diesem Geiste fortfährt, so lässt sich seinem Unternehmen kein günstiges Prognostikon stellen.

Am folgenden Sonntage, den 15. März, veranstaltete Herr Max Zenger eine Matinee im Saale des Museums, worin er Compositionen von sich im Fache der Kammermusik aufführen liess. Dieselben bekunden Talent und eine bereits recht gewandte Feder; manche Längen und manche Härten in der Modulation liessen sich wohl rügen, aber im Allgemeinen war das Streben nach Form-Abrundung, das Verschmähen aller barocken Pseudo-Originalität zu loben. Der junge Componist sollte sich wohl etwas mehr vor zu greifbaren Reminiscenzen hüten. Wir rathen ihm, in seinem Streben nach Einfachheit zu beharren und fortzufahren; Originalität muss von selbst kommen. Hoffen wir einstweilen von der Entwicklung dieses Talentes das Beste.

Wir hatten Gelegenheit, einer Aufführung des königlichen Conservatoriums für Musik beizuwohnen, welche zum Geburtstage des Directors dieses Instituts, Herrn Franz Hauser, veranstaltet wurde. Wir freuten uns über einige schöne, bereits recht gut geschulte Stimmen; zwei noch ganz junge Bursche spielten schon eine sehr brave Geige; das Clavierspiel dagegen, für welches Fach doch gute Lehrer da sind, war nur mangelhaft vertreten. Entschieden rügen müssen wir, dass in der Production eines Conservatoriums die *Cis-moll*-Sonate von Beethoven auf eine sehr unwürdige Weise geradbrecht wurde; kleine Mädchen, die noch so wenig können, wie die Spielerei über diese Sonate, sollten noch gar nicht zum öffentlichen Auftreten zugelassen werden. Dagegen executirte der gesammte Chor und das Streich-Orchester des Conservatoriums mit Orgel-Begleitung sehr brav die schwere Bach'sche Cantate „Christ lag in Todesbanden". Wir freuten uns des in Anbetracht der grossen Jugend vieler Mitwirkenden sehr gut zu nennenden Ensembles und des frischen Klanges der Chorstimmen. Schade, dass nicht öfter solche Werke öffentlich aufgeführt werden!

Sollen wir nun Flöten-Ritter's gedenken, der mit seinem flammenlockigen Sohne von Strasse zu Strasse mit Concert-Billets hausiren ging? Wer kennt nicht Flöten-Ritter? — Flöten-Ritter: *c'est tout dire!* Anfangs hatte er ein eigenes Concert angekündigt, in dem auch sein genialhaariger Sohn selbstverfasste, begeisterte Dichtungen declamiren sollte. Zuletzt mussten sich die Inhaber der Ritter'schen Concert-Billets damit begnügen, den Virtuosen im philharmonischen Verein zu hören!

Es bleibt uns nun noch übrig, einer Gattung Concerte und Vorträge zu erwähnen, welche sich noch aus der Urzeit Münchens, ehe Beethoven und Aehnliche dort gekannt waren, erhalten haben. Man pflegt hier nämlich die Zither. Zahllose Mägdelein kennen keinen höheren musicalischen Genuss, als eine Polka oder einen Walzer zu „zithern". Man findet hier die Zither in fast allen Häusern, von der niederen Hütte bis in die Paläste der Grossen; Zitherklang einigt alle oberbaierischen Herzen, rührt zu Thränen, rührt die Beine (abwechselnd — versteht sich) — was Wunder, dass die grosse Vorliebe für dieses ausgiebige Instrument auch Virtuosen auf demselben gebildet hat! Der grösste aller aber ist der Hof-Zitherist Sr. K. Hoheit des Herzogs Max in Baiern. Dieser berühmte Zitherist führt den gewiss bezeichnenden Namen Petzmayr. In „Concerten" trägt er Solo-Piecen vor, oder er wirkt mit bei Duos für Zither und Guitarre, auf welchem Instrumente ein Herr Franz eben so excellirt, wie Herr Petzmayr auf der Zither. Als Curiosum sei Ihnen noch nachträglich mitgetheilt, dass voriges Jahr in Einem und demselben Concerte, in dem man Bach'sche Claviersachen spielte, Trios für zwei Zithern und eine Guitarre über beliebte Opern-Motive vorgetragen wurden!! — Bei Zitherklang lässt sich auch dann und wann ein Gebirgssänger oder, wie man hier sagt, ein Nationalsänger hören, dessen Anstrengungen, Kopf-, Kehl-

und Brust-Töne mit einem eigenthümlichen Glucksen zu verbinden, in unserem Lande sehr bewundert und gepriesen werden. Man nennt das „Jodeln". Andere Leute meinen, das sei recht hübsch im Gebirge, wo es sich vortrefflich mache, und wohin es gehöre und passe, wie das Schreien des Lämmergeiers, das Geläute der Herdeglocken und der Klang des Alphorns. Echte Oberbaiern dagegen behaupten: Nein! das sei erst der rechte Kunstgenuss, Jodeln und ein Zither-Vortrag des Herrn Petzmayr! — So hat der Geschmack eines Jeden seine besondere Liebhaberei.

A. Z.

Der Riedel'sche Verein in Leipzig.

Ihre geschätzte Zeitschrift hat bereits früher mehrere Male über den genannten Verein Nachrichten gebracht (vgl. Nr. 28, Jahrg. IV., und Nr. 1, Jahrg. V.). In diesen vortrefflich geschriebenen Artikeln war die Entstehung, die Richtung und die Leistungen desselben mit der verdienten Anerkennung besprochen worden, und der Verfasser jener Berichte erschien durch eingehende Kritik und feines Verständniss als durchaus berechtigt und competent zur Beurtheilung einer so eigenthümlichen, von der Richtung unseres heutigen Kunstlebens so verschiedenen Erscheinung, wie sie dieser Verein für altkirchliche Musik bietet. Um so mehr muss es befremden, dass Ihr Correspondent seine Thätigkeit eingestellt zu haben scheint; denn seit der zuletzt in diesen Blättern erwähnten Aufführung vom 20. September vorigen Jahres sind bereits wieder zwei Concerte gegeben worden, deren Reichthum an interessanten und selten gehörten Tonwerken Ihrem früheren Berichterstatter sicherlich Stoff genug dargeboten hätte, um Ihre Leser mit den wiederholten Erfolgen des Riedel'schen Vereins bekannt zu machen. Ohne aber dem Verfasser jener früheren Nachrichten für ein anderes Mal vorzugreifen, will ich, um keine gar zu grosse Lücke in der Chronik des Vereins entstehen zu lassen, über die beiden seitdem veranstalteten Aufführungen kurz berichten.

Die erste derselben fand am 30. November 1856 in der Paulinerkirche Statt und brachte zuerst von Tonwerken aus der älteren römischen Schule das hochberühmte *Stabat mater* von Palestrina für Doppelchor und die vierstimmige Motette *O vos omnes* von Vittoria, dasselbe Werk, das der Verein bereits in einem früheren Concerte zu Gehör brachte, dessen Wiederholung aber wegen seiner wunderbaren Schönheit und ergreifenden Wirkung allgemein erwünscht war. Aus der jüngeren römischen Schule war ein *Salve regina* von Bernabei († 1690) gewählt, welches, von einem Solo-Quartett vorgetragen, inmitten der grösseren Chorwerke einen sehr wohlthuenden Eindruck machte. Die altdeutsche Kirchenmusik war im zweiten Theile des Concertes durch folgende Werke vertreten: „Jesus Christus, unser Heiland" von J. Steuerlein († 1613) und „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" von Joh. Crüger († 1622), beides vierstimmige, rhythmische Choräle, die in ihrer charakteristischen Bearbeitung den alten einfachen Kernliedern einen ganz vollendeten musicalischen Ausdruck geben. Das herrliche Weihnachtslied von Eccard: „O Freude über Freud'", folgte hierauf, ein wahres Prachtstück voll Klarheit, Glanz und Fülle durch die Wechsel- und Gesammtwirkung zweier Chöre, eines für hohe, des andern für tiefe Stimmen. Nach diesem Werke sang Fräul. Auguste Koch ein geistliches Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel: „Sei nur still", von J. W. Franck*); die geschätzte Künstlerin brachte durch ihren schönen Vortrag die ganze tiefe Innigkeit dieses Liedes zur Geltung. Den Schluss des Concertes bildete der 24. Psalm, Advent-Cantate für zwei Chöre *a capella* von Arrey von Dommer. Herr Riedel hatte bereits durch die Vorführung der Kirchen-Compositionen von Rob. Franz (*Kyrie* und Psalm 117) den Beweis gegeben, dass er nicht exclusive bei der Auswahl seiner Werke verfahren will, sondern dass er das Gute nimmt, wo er es findet. Freilich dürfte die Gelegenheit nicht so oft in unseren Tagen geboten sein, ein so vortreffliches Werk zum Studium und zur Einführung in die Oeffentlichkeit wählen zu können. Unter den wenigen nambaften Werken, welche in der jetzigen Zeit seit jenen genannten von Rob. Franz erschienen sind, nimmt diese Schöpfung eines jungen, in Leipzig lebenden Componisten eine bedeutende Stellung ein. Es ist dieser Psalm ein durchaus selbstständiges Werk, das ohne den jetzt beinahe unvermeidlichen speciellen Einfluss Mendelssohn's und Schumann's, als die Frucht ernster Studien von seltener Tiefe, die Schöpfung hoher Begeisterung eines gereiften Geistes aufgetreten ist. Sichere Herrschaft über die schwierigsten polyphonen Formen, grosse Klangschönheit neben Einheit und Kraft des Stils und eine wahrhaft künstlerische Conception des ganzen Werkes verschafften demselben einen sichtlich allgemeinen und entschiedenen Erfolg.

*) Herr Musik-Director Engel in Merseburg hat vor Kurzem bei Breitkopf & Härtel eine treffliche Auswahl von Franck's geistlichen Liedern mit neuen Text-Bearbeitungen von W. Osterwald herausgegeben, welche ungetheilte Anerkennung verdient. Obiges Lied ist indessen der alten Original-Ausgabe vom Jahre 1687 entnommen.

Es wäre sowohl für das Werk, als auch namentlich für grössere Institute wünschenswerth, dasselbe in weiteren Kreisen zur Aufführung gebracht zu sehen. Es bedarf grösserer Kräfte und grösserer Anstrengungen, lohnt aber sicherlich, wie hier in Leipzig, alle Mühe, die man auf sein Studium wendet, reichlich durch den gewaltigen Eindruck, den es überall hinterlassen wird.

Die Ausführung dieses schwierigen Werkes sowohl, als auch der früheren war vortrefflich; eine ganz besonders wohlthuende Erscheinung ist der schwungvolle Vortrag, der alle Leistungen des Riedel'schen Vereins charakterisirt und den man wohl nächst der eigenen Liebe der Ausführenden zur Sache auch der Vortrefflichkeit und Begeisterung seines Dirigenten zu danken hat.

Gleich erfreuliche Resultate kann ich von dem letzten Concerte dieses strebsamen Vereins melden, welches am 22. Februar d. J. Statt fand. Das Programm bestand diesmal nur aus zwei Werken, von denen aber das eine durch Schönheit, Grösse und Seltenheit allein genügt hätte, das höchste Interesse zu erregen. Es war dies das *Stabat mater* von Giov. Mar. Clari. Die Werke dieses bedeutendsten Vertreters der bolognesischen Schule sind beinahe ganz in Vergessenheit gerathen. Die Compositionen desselben Liedes von Astorga und Palestrina (von denen der Riedel'sche Verein das erstere schon früher zweimal aufgeführt hat) sind wenigstens dem Namen nach allgemein gekannt; um so mehr ist es erfreulich, dass Herr Riedel mit diesem *Stabat mater* bereits das zweite Werk Clari's aus dem reichen Schatze des erstaunlich productiven Meisters der unverdienten Vergessenheit entzogen hat. Schon früher war der 130. Psalm desselben, *De profundis*, aufgeführt worden, der eben so wie das *Stabat mater* mit Begleitung des Streich-Quartetts und der Orgel gesetzt ist. Beide Werke machen grossen Eindruck durch einen ernsten und einfachen Stil, verbunden mit tiefer Innigkeit des Ausdrucks. Neben dem letzteren umfangreichen Werke, welches aus 8 Arien, 5 Solo-Ensemblesätzen und 5 Chor-Nummern besteht, die durch charaktervolle Abwechslung jede Monotonie glücklich vermeiden, wurde noch ein vierstimmiger rhythmischer Choral von Hans Leo Hassler (1608) aufgeführt, der durch seine schroffen und kühnen Harmonieen und seine lebendige Rhythmik dem hohen protestantischen Streitliede eine ganz eigenthümliche Macht verleiht, welche durch den lebendigen Vortrag, vornehmlich der zweiten Strophe, und den breiten, imposanten Schluss: „Das Reich muss uns doch bleiben", bedeutsam hervorgehoben wurde.

Es wurde bei der Vortrefflichkeit der gewählten Werke und ihrer durchaus tüchtigen Ausführung auch dieses Concert allgemein als ein hoher Genuss begrüsst, und die Fortschritte, die das junge Institut in seinen Leistungen in so erfreulich sichtbarer Weise macht, verdienen auch die Anerkennung des leipziger Publicums, welche sich demselben in unverkennbarer Weise immer mehr zuwendet und hoffentlich durch andauernde Betheiligung als active oder inactive Mitglieder dem Vereine eine mehr als bloss zeitweilige Dauer, eine fest gesicherte Grundlage verleihen wird.

Dieser Erfolg ist ein öffentlicher Beweis der Anerkennung für den Dirigenten des Vereins, den er durch seine unermüdliche Thätigkeit redlich verdient hat. In einer musicalischen Zeitung möge aber auch noch auf die künstlerische Auswahl der Werke und auf die übersichtliche, meist historische Anordnung und musicalische Abrundung der Programme aufmerksam gemacht werden. Die Auswahl der Werke geschieht grösstentheils aus den Originalquellen mit dem ursprünglichen Texte oder eigens dazu gefertigter Uebersetzung, worüber schon in Ihrem vorigen Berichte geschrieben ward. Die gewählten Werke selbst bedürfen dann freilich wieder im Einzelnen noch einer besonderen Vorbereitung, indem bekanntlich in den meisten alten Drucken und Handschriften jede dynamische Vortrags-Bezeichnung fehlt, auch die Text-Unterlage der Uebersetzung stets dem verschiedenen musicalischen Charakter der Werke angepasst werden muss, und nicht z. B. eine fertige Uebersetzung des *Stabat mater* zu allen verschiedenen Compositionen passt, sondern bei jeder einzelnen zur Wiedergabe im richtigen Geiste mehr oder minder umgearbeitet werden muss. Auf den Programmen werden ferner ausführliche Notizen über den Dichter und Componisten, über seine Zeit und den Charakter der vorzuführenden Werke beigegeben, so dass dieselben den Laien und den Musiker eigentlich erst recht befähigen, mit der nöthigen Vorbereitung an diese Werke zu treten, ohne welche dieselben bei der grossen Verschiedenheit unserer heutigen Kunst dem allgemeinen Verständnisse ungleich schwerer zugänglich sein würden.

Zum Schlusse dieses Berichtes will ich noch der Orchester-Leistungen des Vereins gedenken. Es hat sich in dieser Beziehung ein grosser Fortschritt gegen die früheren Aufführungen herausgestellt. Das Orchester des Vereins ist sowohl qualitativ als quantitativ durchaus befähigt, die künstlerischen Aufgaben zu erfüllen, welche ihm nach der Tendenz des Vereins geboten werden. Die Bildung des Orchesters war in unseren hiesigen Verhältnissen mit un-

endlichen Schwierigkeiten verknüpft, die sich immer und immer wieder erneuern, so dass keine geringe Widerstandskraft und Energie dazu gehört, alle diese Hindernisse zu besiegen. Der Gewinn eines eigenen Orchesters ist dem Riedel'schen Vereine glücklich gelungen, und in dem Maasse, als sich die Gesammt-Uebungen von Chor und Orchester vermehrt haben, hoben sich auch die Leistungen zu einem immer höheren Grade von Vortrefflichkeit, wie wir es ganz besonders von dieser letzten Aufführung rühmen können.

††

Zur Antwort.

Die Redaction dieses Blattes fragt beigehend in Nr. 11, S. 84, welche deutsche Blätter den Escudier'schen Schimpf auf die deutsche Nation — von mir in dem Aufsatze über Franz Schubert wörtlich angeführt — ohne Anmerkung weiter verbreitet haben. Badische Blätter waren es, in denen ich 1855 jenen Ausfall, in einer Art von Novelle verflochten, selber gelesen. Aus Rücksicht für die betreffende Redaction werde der Name nicht genannt. Wird in Deutschland einstens, wie dermalen in Frankreich, die Verfügung getroffen, dass jeder Aufsatz unterzeichnet sein muss, dann werden die resp. Redactionen politischer Zeitungen auch hinsichtlich der Beiblätter vorsichtiger werden, darum Einsendungen, selbst von bekannter Hand, früher durchlesen, bevor sie dieselben in die Druckerei schicken und sie daselbst lediglich der Besorgung der Factoren überlassen. Dies ist gegenwärtig der bequeme Modus mit Beiblättern. — Die augsburger Allg. Ztg. hat sich in einer ihrer letzten Beilagen des abgewichenen Jahres gleichfalls des Escudier'schen Ausfalles im *Journal de l'Empire* erinnert, aber nicht ohne eine treffende Anmerkung beizusetzen.

Die Gelegenheit lässt mich hier sagen, dass die Gebrüder Escudier gleich nach Gründung ihrer *France Musicale* — um 1840 — begonnen haben, deutsche Musik und deutsche Musiker herabzusetzen und zu verfolgen. In ihrem Kampfe mit der Schlesinger'schen Musikhandlung 1842 sprachen sie offen die Absicht aus, nicht eher ruhen zu wollen, als bis sie sämmtliche deutsche Musiker aus Paris vertrieben haben würden. Damit hat es freilich gute Wege; aber die Gesinnungen dieser Herren gegen alles Deutsche sind doch bis heute dieselben geblieben. A. Schindler.

Nachschrift der Redaction. Nicht allein unser Correspondent *B. P.* in Paris, sondern auch wir selbst haben das Verfahren jener Herren öfter ins gehörige Licht gesetzt, schon in der Rheinischen Musik-Zeitung vom 3. Januar 1852. Siehe daselbst den Aufsatz: „Eine französische Unverschämtheit." L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräul. Marie Seebach setzt ihr Gastspiel bei stets überfülltem Hause fort.

Frau Clara Novello wird nach ihren Triumphen in Berlin und Hamburg heute hier erwartet, um am Dinstag den 31. d. Mts. die Sopran-Partie im Messias zu singen.

Ferdinand Hiller hat sein grosses Oratorium „Saul", Text von Moriz Hartmann, ganz vollendet.

Leipzig. Fräul. Auguste Brenken ist am 18. d. Mts. als Amine in der Nachtwandlerin aufgetreten. Es war ein glänzendes Debut. Als Concertsängerin hatte sie die Gewandhaus-Concerte in diesem Winter geziert und sich dadurch und durch ihre Leistungen am Rheine, namentlich in den Gesellschafts-Concerten zu Köln, und in Westfalen bereits einen Namen gemacht. Da sie nun in ihrer Antrittsrolle auch Spieltalent offenbarte, so kann man bei der herrlichen, vollen Sopranstimme und der guten Gesangs-Methode diese Rolle nicht als ersten theatralischen Versuch bezeichnen, sondern man muss ihn bereits als eine vielversprechende künstlerische Leistung betrachten. Dieses Urtheil sprach denn auch das Publicum durch den lebhaftesten Beifall wiederholt aus, und der jungen Sängerin, die sich auch durch ein sehr anmuthiges Aeusseres empfiehlt, wurde dreimaliger Hervorruf zu Theil.

In Hannover wurde am 4. d. Mts. die Oper „Jose Ricardo" von A. Schäfer zum ersten Male gegeben, ein Potpourri von tausend und einer Oper, jedoch von einem Theile des Publicums möglichst angestrengt applaudirt. Ein Orchester-Mitglied soll bei einer gewissen Stelle in der Probe geäussert haben: „Im Ernani haben wir diese Stelle immer *forte* spielen müssen; soll sie denn hier *piano* sein?"

München. Fräul. Hefner ist wieder bei dem Hoftheater engagirt und trat als Rosine in Rossini's Barbier mit grossem Beifalle auf.

Brüssel. Der junge Pianist Herr Louis Brassin findet hier, eben so wie in Antwerpen und Gent, ausserordentlichen Beifall.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. KÖLN, 4. April 1857. V. Jahrgang.

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

II.

Das Buch zerfällt in sechs grössere Abschnitte ausser der Einleitung und der Conclusion.

Die Einleitung enthält ein *Resumé du progrès général de la musique pendant les 25 premières années du XIX siècle* auf 52 Seiten. Darauf folgen:

1. *Etude biographique,* S. 53—84.
2. *Les trois manières de Beethoven,* S. 85—108.
3. *Production de Beethoven,* S. 109—297, in drei Abschnitten nach drei Perioden.
4. *Les Adeptes,* S. 297—312.
5. *Les Glossateurs,* S. 313—332.
6. *Le Bien connu,* S. 333—344. (Das heisst hier nicht „Das bekannte Gut", sondern — „Der Wohlbekannte".)

Dazu eine Conclusion auf fünf Seiten. Die Nummern 4—6 sind eigentlich auch nur Anhänge, aber recht pikante. Den Kern des Buches bilden Nr. 2 und 3.

Die Einleitung ist eine Fortsetzung der historischen Uebersicht und des Capitels „Mozart's Mission" im zweiten Bande der Biographie von Mozart. Ulibischeff selbst will sie als solche angesehen wissen. Wenn wir sie auch nicht jener Arbeit gleichstellen können, so enthält sie doch eine im Ganzen richtige und interessant geschriebene Auffassung der Haupt-Momente des Fortschrittes der Tonkunst. Namentlich ist die erste (grössere) Hälfte, welche den Gang der dramatischen Musik nach Mozart verfolgt, reich an treffenden Bemerkungen. Dass Ulibischeff in die Geschichte nichts hinein philosophirt, sondern überall nur seinen musicalisch gebildeten Sinn und den gesunden Verstand walten lässt, braucht kaum bemerkt zu werden.

Wir wollen ihn in einigen längeren Abschnitten selbst reden lassen, was ihn am besten empfehlen wird. Wir wählen zunächst das, was er über Rossini sagt, nachdem er den Fortschritt der dramatischen Musik durch die Umwälzung der menschlichen Anschauungen, Denk- und Gefühlsweisen erklärt („Die Musik spiegelt den Zustand der Seelen wieder, die Literatur den Zustand der Geister") und über Cherubini, Méhul, Spontini und Boieldieu gesprochen hat.

„Die italiänische Musik, welche in den letzten Zügen zu liegen schien, weil ihre Formen abgenutzt waren, weil sie nicht entschieden genug die Bahn der Mozart'schen Reform betreten hatte, sollte sich im Quell ihres Princips wieder erfrischen, um selbst die französische in Frankreich, die deutsche in Deutschland zu verdunkeln. Ihr neues Leben begann mit der Oper Tancred im Jahre 1813.

„Was Rossini, der grosse Erneuerer der italiänischen Musik, aus der Hinterlassenschaft Mozart's sich aneignete, war gerade dasjenige, was die Meister der französischen Schule, als etwas Unnützes und Zweckwidriges, nicht berücksichtigt hatten, der Gesang an und für sich, verschönert und gehoben durch alle Mittel der Instrumental-Musik.

„Auf 1000 Opernbesucher fassen 999 nichts als die Melodie, lieben und verlangen auch nichts Anderes, als sie, und kein Einziger auf Tausend möchte sie ganz und gar entbehren. Das wusste Rossini sehr wohl. Er fing also damit an, alle Melodisten vor ihm zu überbieten; er streute die Melodie mit vollen Händen aus und verstand Motive zu finden, die durch ihren ganz neuen Charakter und ihren verführerischen Reiz schnell durch die Welt zogen und sie eroberten. Begabt mit einer wunderbaren Erfindungskraft, Fruchtbarkeit und Leichtigkeit der Arbeit, schuf Rossini eine Menge von Vocal- und Instrumental-Formen, die später

zu stehenden Manieren entarteten, damals aber, als sie neu waren, eben so originel als glanzreich und immer einnehmend und fesselnd waren. Wenn Cherubini der Musik des neunzehnten Jahrhunderts den ersten Anstoss gab, so gestaltete Rossini sie um oder trug wenigstens zu ihrer Umgestaltung mehr als jeder Andere bei. Die Abrundung seiner Melodie, die Modulation, die Art der Begleitung, die Zusammensetzung des Orchesters, Alles war neu in seinen Opern. Aber von allem, was Rossini neu aufgebracht, machte nichts so viel Glück, als die Anwendung der rhythmischen Effecte auf den Gesang. Die älteren Meister hatten diese zu sehr vernachlässigt und sie auf die Tanzmusik beschränkt. Haydn und Mozart fingen an, sie in die Menuets ihrer Sinfonieen und Quartette einzuführen, und Beethoven gab ihnen eine weit bedeutendere Ausdehnung in seinen Scherzo's. Die Cabaletta, Zeitgenossin des Scherzo, war dessen Gegenstück in der Vocalmusik; es war nach dem ernsten Tempo eine feurige Explosion von syllabischen Noten auf ein frisches Motiv, mit Passagen und Coloraturen verziert, bei dessen Erklingen der Zuhörer von seinem Sitze auflog und das auf der Stelle sich in seinen Kopf einnistete; denn keinem Menschen fehlte es jemals an Gedächtniss, ein Rossini'sches Motiv zu behalten.

„Der Meister war nicht bloss ein genialer Componist, er war auch ein ausgezeichneter Gesanglehrer. Er hatte den Mechanismus der menschlichen Stimme gründlich studirt, er kannte die Stärke und Schwäche jedes Registers, das wahre *Medium*, worauf ihre Töne immer hinarbeiten müssen, die Gattung von Figuren, welche für jedes Register am passendsten ist. Er wusste, unter welchen Bedingungen die höchsten und tiefsten Noten mit Leichtigkeit und wirksam angeschlagen werden können, und unter welchen anderen sie rauh, schreiend und in der reinen Intonation schwankend werden, mithin gewagt und peinlich für den Sänger. Die Rossini'sche Musik ist von allen, die je geschrieben, die günstigste für die Stimme in musicalischer und die zuträglichste in physischer Beziehung. Um sie zu singen, muss man freilich Sänger sein, das ist richtig; aber ist man das, so ist sie die sangbarste von allen, ungefähr wie die Instrumentalsachen von Bernhard Romberg, Spohr, de Beriot und Hummel die spielbarsten für Violoncell, Violine und Clavier für diejenigen sind, die Violoncell, Violine und Clavier spielen können. Wir haben gesehen, dass Sänger aus der Rossini'schen Schule, wie die Sontag, Rubini, Tamburini, Lablache u. s. w. 35 bis 40 Jahre lang auf der Bühne glänzten, ohne dass ihnen Jemand den Rang streitig machte. Nun vergleiche man diese fabelhafte Lebensdauer mit dem Durchschnitts-Alter der jetzigen Sänger, welche nicht einen Morgen lang, wie die Rosen, sondern fünf bis sechs Jahre lang wie die Courierpferde leben! Nichts natürlicher. Rossini und seine Vorgänger in Italien und auch Mozart verlangten von den Sängern die Uebung und den Gebrauch der Stimmen, die heutigen Componisten fordern ihr Opfer. Wundern wir uns also nicht, dass den Gehältern der ersten Sänger eine Null mehr zugesetzt worden ist. Früher liehen die Damen und Herren ihre Stimmen, jetzt verkaufen sie sie und geben das Kostbarste, die Gesundheit, obenein. Das ist mehr, als der Unterschied zwischen Zinsen und Capital; desshalb werden das *Vibrando, Tremolando, Urlando* (Heulen), *Chevrotando* (Meckern), *Distonando, Massacrando*, ferner das c mit der Brust u. s. w. zehn Mal theurer bezahlt, als der echte Gesang in früherer Zeit.

„Allein die Auffrischung der Melodie genügte nicht; das Orchester durfte nicht hinter der neuen französischen (und deutschen) Schule in Bezug auf Anzahl der Instrumente und auf Klangwirkung zurückbleiben. Rossini nahm das Mozart'sche Orchester und fügte die türkische Musik hinzu, die jetzt unser tägliches Brod geworden ist, die aber Mozart nur ein einziges Mal angebracht hatte, um den schroffsten Gegensatz zwischen einem echten Türken, d. h. einem verdummten und blutgierigen Barbaren, und den Christenmenschen in der Oper zu bezeichnen. Er war weit davon entfernt, das herzliche Einverständniss zu ahnen, welches dereinst zwischen den Landsleuten Belmonte's und Osmin's erblühen sollte." (Dieser patriotisch-musicalische Witz ist köstlich!)

„Ich möchte Rossini die oft verkehrte Anwendung der türkischen Musik nicht arg zum Vorwurf machen. Die Beziehung, die nach dem Grundsatze der dramatischen Wahrheit auch in der Instrumentirung auf den Text Statt finden soll, kann den Componisten nicht sehr kümmern, wenn die Melodieen selbst keine Beziehung auf die Worte des Textes haben. Auf diese psychologische Verwandtschaft verzichtete Rossini von Hause aus; nichts als musicalische Rücksichten leiteten ihn bei seiner Verbindung des Orchesters mit dem Gesange; diese waren die einzig richtigen nach seinem System und die begreiflichsten für die Masse der Zuhörer. Der Glanz und das *Brio*, der melodische Reiz, das zierliche und unstäte Wesen, kurz, alles, was die Rossini'schen Vocal-Ensemble's charakterisirt, kamen auch im Orchester wieder zum Vorschein. Die Soli der Blas-Instrumente verdoppelten sich, Verbindungen von Klangmitteln, die man noch nicht versucht hatte, schmeichelten dem Ohr;

die ersten Violinen schritten in Figuren, die man bisher der Concertmusik vorbehalten hatte, kühn und keck wie eine Solo-Geige einher; die Violoncells trugen Cantilenen mit einer Stimme vor, welche drei menschliche Register umfasste; mit Einem Worte: die Concertmusik im Orchester wurde die obligate Begleitung der Concertmusik auf der Bühne. Trotz des Reichthums und des Luxus der Instrumentirung hat dennoch Niemand die Gesangstimmen mit mehr Discretion und Geschmack begleitet, als Rossini."

Nachdem der Verfasser aus eigener Erinnerung den Enthusiasmus für Rossini's Musik (1813 — 1830) geschildert hat, kommt er auf die Vorwürfe, die man ihr gemacht, besonders auf den Mangel an dramatischer Wahrheit u. s. w., und schliesst dann folgender Maassen:

„Im Allgemeinen passte der Stil Rossini's besser für die komische als für die ernste Oper, wie denn überhaupt die erstere der schönste Ruhm der italiänischen Schule ist. In der komischen Oper war denn auch Rossini wahr, geistreich, ergötzlich, komisch, und das alles eben so sehr und noch mehr, als seine Vorgänger. Der *Barbiere* bei den Italiänern und *La Dame blanche* bei den Franzosen scheinen mir die grössten Meisterstücke in dieser Gattung zu sein.

„Rossini hat seit Mozart am meisten dazu beigetragen, der Musik eine neue Gestalt zu geben. Dennoch hat er sich seit 25 Jahren überlebt. Die Zeit allein konnte eine richtige Kritik seiner Werke geben; so lange er der Liebling der musicalischen Welt war, vermochten die Angriffe gegen ihn nichts; denn durch Zeitungs-Artikel überzeugt man das Publicum nicht, dass es unrecht daran thut, sein Vergnügen da zu suchen, wo es dasselbe vorzugsweise findet. Das Treffendste, was man vor dreissig Jahren gegen Rossini hätte sagen können, würde auf einen moralischen Gemeinplatz hinausgelaufen sein, auf die vielleicht nur allzu bekannte und doch immer wieder vergessene Wahrheit, dass das sinnliche Vergnügen, seiner Natur nach das lebhafteste, eben desswegen auch die wenigste Dauer hat. Rossini hat auf die musicalische Sinnlichkeit der Zuhörer zu viel, auf ihre dramatische Einsicht zu wenig gegeben, und diese letztere erwacht stets, sobald der Anfangs unwiderstehliche Reiz der Neuheit zur Gewohnheit wird. Der Missbrauch der Formen, die der grosse Maëstro erfunden hatte, führte ihn unvermeidlich zum Formalismus. Die immerwährende Wiederkehr derselben Phrasen, derselben Modulationen, derselben rhythmischen Effecte, ohne die Mannigfaltigkeit, welche der besondere Inhalt des Textbuches hätte hineinbringen müssen, drückte nach und nach den Dingen, die bei ihrem ersten Erscheinen so geschmackvoll gefunden wurden, den Stempel der Gewöhnlichkeit auf. Es kam die Zeit, wo die schmelzende Melodie doch gar zu süsslich schien, wo die Cabaletta den Hörer nicht mehr in elastische Bewegung versetzte, wo das *Crescendo* keine wollüstige Ohnmacht mehr hervorrief, wo die stereotypen Rouladen und Coloraturen das Publicum am Ende langweilten. Da musste der Geschmack sich nothwendig ändern, und Andere zogen Vortheil davon. Es ging Rossini wie jenen edeln Weinen, die Jeder mit Lust trinkt, die aber bald ihr Bouquet und ihren Duft verlieren, weil man sie nicht mit einer Dosis Spiritus verschnitten hat. Ich verstehe unter Spiritus das Ernste, Berechnete, reiflich Ueberdachte und tief Gefühlte in einer dramatischen Partitur. Desshalb wurde Rossini nach 1830 vor der Zeit alt, während die Häupter der französischen Schule, fünfzehn bis zwanzig Jahre vor ihm geboren, obschon aus der Mode gekommen, dennoch keineswegs für veraltet gelten. Die Dosis von Spiritus hat sie uns frisch bewahrt.

„Uebrigens erlaube ich mir noch eine letzte Bemerkung zu Gunsten Rossini's. Seine Opern ruhen schon so viele Jahre lang, eben so wie ihr Verfasser, dass ihre Wiederaufnahme auf den vorzüglichsten Theatern Europa's fast einer neuen Erscheinung gleich kommen und für das gegenwärtige Geschlecht der Kunstfreunde ein guter Fund sein dürfte. Die Zeit, welche Rossini in Deutschland mit Weber's, in Italien mit Bellini's, in Frankreich mit Meyerbeer's Hülfe erdrückt hat, könnte vielleicht mit Verdi's und Richard Wagner's Hülfe ihn wieder aufheben und verjüngen, eben so wie sie Andere, noch viel Aeltere, verjüngt hat. Man schaffe Rossini nur Sänger, und man wird sehen, was geschieht! Aber freilich, Sänger, woher die nehmen?"

Ueber die Entwicklung der deutschen Oper sagt der Verfasser unter Anderem: „Der riesige Repräsentant der Instrumental-Musik versuchte sich zwar auch im Drama, indem er der Bahn Cherubini's folgte. Allein Fidelio ist eine vereinzelte That in Beethoven's Leben; allerdings eine bedeutende, aber ohne Einfluss auf die Entwicklung der deutschen dramatischen Musik. Die Keime zu einer wahren deutschen Oper lagen bereits in Mozart's Zauberflöte und in seinem Don Juan. Die Zauberflöte, obwohl in dem Universal-Styl Mozart's geschrieben, ist doch weit mehr deutsche, als französische oder italiänische Musik; der ideale Charakter ihrer Melodieen hat durchaus nichts gemein mit dem italiänischen Gesange; die Ensemblestücke nähern sich dem Instrumental-Stil, das freie Spiel der Phantasie des Musikers tritt oft an die Stelle bestimmter Intentionen, so wie dies ebenfalls bei der Instrumental-

Musik der Fall ist. Kurz, diese Partitur ist deutsch, weil sie romantisch ist. Einige Scenen im Don Juan, obwohl von ganz verschiedener Farbe, sind es ebenfalls. Diese Keime des Wunderbaren in dem Feenreich und des Wunderbaren und Dämonischen in der Unterwelt sollten dreissig Jahre später ihre Früchte tragen. Daraus ging die wahrhafte National-Oper der Deutschen hervor, begründet auf den Geist der Nation, indem sie auf das Gebiet des poetischen Traumes, der Legende und Volkssage, überhaupt auf das Gebiet der Phantasie, welches das Gebiet der absoluten Musik ist, versetzt wurde. Zumsteeg war der erste romantische Componist in seiner Oper „Die Geisterinsel", deren Stoff er Shakespeare entnahm, und noch mehr in seinen Balladen. Im Jahre 1814 führte Spohr seinen „Faust" auf — ein Werk von hohem Werthe, in welchem unter Anderem ein vortrefflicher Hexenchor mit Tanz vorkommt."

Nun spricht der Verfasser von der „Befreiung Deutschlands durch die siegreichen russischen Waffen" (soll heissen von der Erhebung Preussens und Deutschlands, welche es den reducirten russischen Heeren allein möglich machte, die deutsche Gränze zu überschreiten) und kommt auf Carl Maria von Weber, den Componisten von Theodor Körner's „Leier und Schwert". Der „Freischütz" wurde den 18. Juni 1821 in Berlin [nicht auf der Königsstadt, sondern im königlichen Schauspielhause] zum ersten Male gegeben. Was Ulibischeff darüber sagt, ist vortrefflich.

„Unter allen denen, die Gluck's und Mozart's Erbschaft antraten, bekam Weber das beste Theil. Er kam dem ersteren in der Kraft des Ausdrucks und in der Wahrheit der declamatorischen Betonung gleich [? „Durch die Wälder, durch die Auen"] und dem letzteren in dem Reiz der Melodie und der trefflichen Charakteristik. Er schritt in Bezug auf beide und auf alle ihre Nachfolger voran in der Kunst der Instrumentation und in der Anwendung der Mittel, durch welche die Musik das Dasein des Wunderbaren ahnen lässt. Samiel ist nicht ganz und gar aus der Tiefe des menschlichen Bewusstseins genommen, wie das Gespenst Mozart's. Das dämonische Element im Freischütz symbolisirt vielmehr mit den Phänomenen in der Natur. Es weckt in der Seele jene schaurigen Gefühle, welche wir in der Waldeinsamkeit empfinden, wenn der Sturm pfeift und braus't, wenn die Baumstämme knarren und sich wie gefoltert krümmen und winden, wenn die seltsamsten Gebilde der Phantasie uns in die Gedanken kommen und im plötzlichen Aufleuchten der Blitze uns wie wirkliche Gestalten umstarren. Solche Stimmungen haben Samiel und die wilde Jagd geschaffen. Der Hintergrund des Gedichtes, das Waldleben mit den Sagen, die sich daran knüpfen, auf der anderen Seite das Schicksal, das sich der Verbinduug zweier Liebenden widersetzt — haben dem Componisten gestattet, die furchtbaren und geheimnissvollen Stimmen der Natur mit den stärksten und erschütterndsten Ausbrüchen der menschlichen Leidenschaft zu paaren. Dazu kam noch, dass die Lage der handelnden Personen und die Anordnung mancher Auftritte Gelegenheit bot, den Gesang an und für sich mitten unter dem dramatischen Gesange anzubringen. Weber benutzte das und schrieb einige Volks-Melodieen von reizender, köstlicher Frische. Diese glücklichen Stoffe, auf bewundernswerthe Weise gegen einander gestellt und mit einem noch bewundernswürdigeren Talente musicalisch wiedergegeben, konnten den Erfolg nicht verfehlen, die Zuhörer aller Stände und aller Nationen zu bezaubern. — Nur Italien wollte nichts vom Freischütz wissen, aus dem Grunde, weil die äussersten Enden sich doch nicht immer berühren und zwischen Rossini und seinem Antipoden Weber eine Kluft lag, welche italiänische Ohren nicht überspringen konnten."

Doch wir müssen abbrechen, um noch einigen Platz für Anderes über und aus den folgenden Abschnitten des interessanten Buches zu behalten.

Entstehung der so genannten Zukunftsmusik.

Unter dieser Ueberschrift enthält die wiener Zeitung „Der Wanderer" in Nr. 137 vom 25. März d. J. eine starke, allein im Ganzen zu persönlich gehaltene Philippica gegen die Zukunftsmusik. Sie ist hervorgerufen durch die Aufführung von Liszt's symphonischen Dichtungen im Redoutensaale am 8. März (s. Nr. 12 dieser Blätter) und durch die maasslosen Lobpreisungen darüber von L. A. Zellner in den „Blättern für Musik" u. s. w. — Das Interessanteste daraus ist ein Document über Herrn Zellner's frühere kritische Ansichten vor Liszt's letzter Anwesenheit in Wien. Es enthält Auszüge aus einer Kritik der zweiten Sinfonie von Rob. Schumann, die Herr Zellner in der Ostdeutschen Post vom 8. December 1854 abdrucken liess. Darin heisst es unter Anderem:

„Ein Concert mit R. Schumann an der Spitze und R. Wagner als Schlussstein wird doch gewiss den Beifall der Fortschrittsmänner verdienen. Haben wir doch alles gethan, was man billiger Weise verlangen konnte, den angeblichen Herolden der angeblich einzig wahren Zukunftsmusik Gehör zu geben. . . .

„Diesem Phantome musicalischer Darstellungskunst nachzujagen, bildet das charakteristische Merkmal der so genannten „„neuen Richtung"". Dass ihre Verfechter mit vielem Raffinement vorgehen, ist nicht zu läugnen. . . . Die nächste Folge — um nur auf die hervorstechendsten Missverhältnisse eines solchen Beginnens hinzuweisen — wäre die Nothwendigkeit, Accorde, Rhythmen u. s. w. zu setzen, widrigens der subjectiven Auslegung abermals der verpönte freie Spielraum eingeräumt würde. Welch gräuliche oder im günstigsten Falle welch zerrissene, zusammenhanglose, musivische Musik würde daraus entstehen! . . . . Hieraus erklärt sich das scheinbare Neue und Fremdartige, im Grunde aber bloss nur Zerfahrene, Unentwickelte der der neuen Richtung angehörigen Tonwerke. . . . Schumann's zweite Symphonie gehört der angedeuteten Richtung, wenngleich nicht im schlimmsten Sinne, an. Er hat sich in diesem Werke erst zur Hälfte von einer Schule losgesagt, die Wohlklang, Klarheit, Ebenmaass und inneren Zusammenhang als Grundgesetze des musicalisch Schönen erkennt."

Das klingt freilich ganz anders, und noch dazu über Robert Schumann, als die jetzige Sprache der „Wiener Blätter" über Liszt's Compositionen, welche von diesem Organ in den Himmel erhoben werden. Es scheint beinahe, als hätte Herr Zellner die Brendel'sche Punktlehre angenommen: Mozart = überwundener Standpunkt, Beethoven = Anfangspunkt, Mendelssohn = Nullpunkt, Schumann = Durchgangspunkt, Liszt = Gipfelpunkt.

Aus Hamburg.

Herr G. D. Otten hat in den letzten Jahren mit einem reichen, selbst zusammengestellten Orchester und einem Chor, der, ohne einen geschlossenen Verein zu bilden, für die jedesmaligen Aufführungen zusammentritt, eine Reihe von Concerten veranstaltet, deren sorgfältige und geschickte Leitung das Interesse des Publicums aufs lebhafteste erregte. Ermuthigt durch einen Erfolg, der sich in günstiger Beurtheilung, wie in wachsender Abonnenten-Zahl aussprach, schloss er die diesjährige Saison mit einem Doppel-Concerte am 25. und 27. März — einem Unternehmen, das durch die Grösse der Mittel, die darauf verwandt wurden, durch die Kräfte, die man von fern her für dasselbe gewann, aus dem Rahmen eines Abonnements-Concertes völlig heraustrat. Die erste Aufführung hatte Abends in der neu restaurirten Katharinen-Kirche Statt, in welcher von der prachtvollen Orgel herab ein Chor für 300 Personen erbaut worden war. Das Programm enthielt das neue Oratorium Jephta von C. Reinthaler, hierauf die Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" und das Hallelujah von Händel. Die Zugabe der beiden letzten Nummern war wahrscheinlich dadurch gekommen, dass es Hrn. Otten gelungen war, Madame Clara Novello für seine beiden Concerte zu engagiren, und dass der Wunsch, diese berühmte Oratoriensängerin in einer classischen Arie zu hören, die Bedenken überwog, die sich gegen eine übermässige Ausdehnung des Concertes, so wie eine Störung des einheitlichen Eindruckes erheben mussten.

Reinthaler's Werk, dem man mit grosser Spannung entgegensah, und welches von den hiesigen Dilettanten mit aufopferndem Eifer in sehr kurzer Zeit einstudirt worden war, hat den hohen Erwartungen vollständig entsprochen. Da dasselbe in Ihrem Blatte schon ausführliche Besprechungen erfahren hat und durch die Herausgabe der Oeffentlichkeit jetzt übergeben ist, so wollen Sie mir eine Schilderung des Eindruckes erlassen; nur das möchten wir nach einer Aufführung in der Kirche bemerken, dass der Charakter des Werkes, das bei den Aufführungen im Concertsaale und im Theater als lebendig, voller Abwechslung und frei vom alten Schematismus bezeichnet wurde, und von welchem man fürchtete, es möchte dem feierlichen Ernste der Kirche widerstreben — jene feine Linie inne hält, welche die Gränze zwischen Oratorien-Stil und reiner Concertmusik bildet und auch in den Momenten, welche die Schilderung rein menschlicher Empfindungen zum Vorwurf haben, durch edle Würde und Klarheit des Stiles mit der Umgebung des heiligen Ortes in Einklang bleibt. Das Hinzutreten der Orgel an einigen Höhepunkten des Werkes verlieh der Aufführung einen Glanz und eine Grösse, von der wir zweifeln, ob sie im Concertsaale zu erreichen sein wird.

Die Aufführung selbst unter Leitung des Herrn Otten war, einige Schwankungen in der Begleitung der Recitative abgerechnet, eine würdige und lobenswerthe. Die Chöre gingen vortrefflich; man sang mit demjenigen Feuer, das bei guten Dilettanten nie fehlt, wenn das Werk dazu auffordert und wenn sie fühlen, dass ihr Antheil am Gelingen ein wesentlicher ist. Von den Solisten gebührte natürlich Madame Novello die Palme; ihr Vortrag der Arien: „Gesegnet wirst du sein", „Was betrübst du dich, meine Seele", „Er leitet mit Barmherzigkeit sein Volk" u. s. w., wird jedem unvergesslich bleiben, der Sinn für wahren Adel des Vortrages, für Kunst-Vollendung und Reinheit

des Stils hat; aber auch jedem, der unbefangen geniessend jenen wunderbaren Klängen folgte, die wie aus einer besseren Welt vom hohen Chor herab durch den weiten Raum der Kirche drangen. Neben ihr war es den übrigen Solisten nicht leicht, sich zu behaupten. Madame Gurau (Schloss) sang die Alt-Partie mit immer noch lieblicher, weicher Stimme und einfachem, innigem Vortrage. Herr DuMont-Fier aus Köln führte die grosse Partie des Jephta mit dramatischem Schwunge und edler Wärme des Ausdrucks durch, worin ihm eine sympathische Bassstimme trefflich zu Statten kam. Der frische und angenehme Timbre des Tenors des Herrn Göbbels, der, wie wir hören, seine Ausbildung auf dem Rheinischen Musik-Conservatorium erhalten hat, verbunden mit angenehmem Vortrage, stimmte zu den Uebrigen, so dass nichts die Grösse des Eindrucks störte.

Es ruht ein eigener Zauber in der Localität. Wie anders wirkt dasselbe Stück im glänzend erleuchteten und gefüllten Concertsaale gegenüber der lebensvollen Gestalt der Sängerin, und wie anders erscheint es in der hohen, halbdunkeln, feierlichen Halle des Domes! So hatten die letzten, prachtvollen Klänge des Oratoriums Alle wunderbar angeregt, als nach Beendigung desselben jene einfache, an Innigkeit religiösen Gefühls unübertroffene Arie Händel's: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", begann, die wie eine Stimme des Friedens und der Versöhnung über dem Grabe ertönte. Wahrlich, hier vergass man über der Poesie des Ganzen das wundervolle Einzelne, den bezaubernden Triller u. s. w. der Sängerin; ja, sie selbst, in der Ferne nur gesehen, schien wie ein Bild religiöser Phantasie. Dem süssen Trostgesange folgte zum Schlusse das majestätische Hallelujah. Es sind von den 2000 Zuhörern an jenem Abende gewiss wenige ohne Erhebung aus der Kirche gegangen.

Der Aufführung in der Kirche folgte am zweiten Tage im Concertsaale die neunte Sinfonie. Voran ging die Ouverture zu den Abenceragen; Arie aus Elias, „*Hear ye*", von Madame Novello; die Adelaide, vorgetragen von Herrn Göbbels; Schubert's „Wanderer", von Herrn DuMont, *Batti, batti*, von Madame Novello so wundervoll gesungen, dass sie *da capo* singen musste und einen Beifallssturm hervorrief. Hierauf Ouverture zur Euryanthe. Die festliche Concertstimmung, der überfüllte Saal, treffliche Ausführung Seitens des Orchesters und der Solisten erregte das Publicum auf das lebhafteste. Die neunte Sinfonie war in ihrer Gesammtheit erst einmal in Hamburg zur Aufführung gekommen. Sie war daher dem Publicum noch ziemlich neu und hatte jene Vorurtheile zu überwinden, welche, mit einigen richtigen Bemerkungen gemischt, dem Verständnisse und der Würdigung ihres gigantischen Baues gegenüber stehen. Dass man überhaupt in Hamburg erst so spät sich mit ihrer Ausführung befasste, liegt in dem allen transcendentalen Kunst-Erscheinungen von vorn herein nicht zugewandten Sinne dieser am reellen Leben haftenden Stadt, welche sich lieber an derjenigen Seite der Kunst erfreut, die ihrem eigenen Wesen näher steht — an Schauspiel und Oper, und von Concertmusik dasjenige vorzieht, was ohne angestrengtes Denken, wenigstens ohne tiefere Aufregung des Gemüthes, genossen werden kann. Dass Herr Otten, dem in der Wahl der neunten Sinfonie diese Schwierigkeit entgegentrat, sie überwand und mit grosser Sorgfalt und Ausdauer die Aufführung vorbereitete, verdient von vorn herein den Dank aller Kunstfreunde. In der Aufführung selbst war der erste Satz der vollendetste. Das Tempo war richtig gegriffen; die langen Steigerungen im *Crescendo*, so wie die feinen Accente, *Ritardando's* u. s. w. kamen sehr gut heraus, und wäre der Tonansatz einiger Bläser noch etwas weicher gewesen, so wüssten wir kaum eine Unvollkommenheit. Der sinnliche Eindruck in dem akustisch so wohlklingenden Saale war ein überaus befriedigender. Weniger gelungen erchien das Scherzo, dessen übereilte Bewegung die Deutlichkeit verhinderte, in deren Gefolge Feinheit und Grazie sich finden. Das Thema der Violinen trat etwas unruhig ein, und da, wo es von den Hörnern z. B. aufgenommen wird, liess sich der Rhythmus nicht klar erkennen. Weit besser war das Adagio, in welchem sich kaum unmerkliche Schwankungen fanden, das namentlich von den Violinen mit grosser Sauberkeit und Egalität gespielt wurde und den Bläsern, namentlich den Hornisten, Gelegenheit gab, ihre Meisterschaft zu zeigen. Alle drei Sätze, namentlich das Adagio, wurden vom Publicum warm aufgenommen. Auch der letzte Satz ging vortrefflich, und freuten wir uns besonders, im letzten $^6/_4$-Tacte und weiterhin jene übertriebene Schnelligkeit nicht zu finden, durch welche man dem Chor die Anstrengung zu erleichtern und die Wirkung zu erhöhen glaubt, welche aber in der That über die Gränzen hinausgeht, welche die höchste Begeisterung vom wilden Taumel unterscheidet, und deren Ueberschreitung die Idee eines Bacchanals, von der Composition allerdings wie ein kaum verdeckter Abgrund angedeutet, in greller Weise vor dem Auge eröffnet. Die Cadenz wurde mit grosser Reinheit und Präcision ausgeführt, eben so das einleitende Recitativ des Basses von Herrn DuMont-Fier meisterhaft vorgetragen. Auch der letzte Satz fand lebhaften Beifall.

Die Musikfreunde Hamburgs sind Herrn Otten zu grossem Danke verpflichtet, da er keine Mühe und Kosten scheute, um in grossartiger Weise Classisches vorzuführen und uns mit so interessantem Neuem bekannt zu machen. Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass mit derartigen Unternehmungen selten äusserer Vortheil verbunden ist; möge der strebsame und wackere Musiker in dem Gefühle Befriedigung finden, dass er im wahren Interesse der Kunst gearbeitet und gewagt hat. ***

Concert im Casinosaale am 31. März.

Die Direction der Concert-Gesellschaft hatte nach Ablauf der Abonnements-Concerte auf Dinstag den 31. März noch ein Extra-Concert veranstaltet, in welchem unter Leitung des Capellmeisters F. Hiller der Messias von Händel aufgeführt wurde. Die zahlreiche Theilnahme im Chor, die Mitwirkung der Frau Clara Novello und Fräul. Schreck und der Zudrang des Publicums gaben dem Concert einen musikfestlichen Charakter.

Die Aufführung war sehr befriedigend, grösstentheils vortrefflich. Chor und Orchester leisteten alles, was man von so tüchtigen Kräften verlangen kann, und Hiller leitete das Ganze auf eine so wirksam eingreifende Weise und mit so sicherem Beherrschen der Massen, dass Alles, zugleich auch von der Herrlichkeit des Werkes emporgehoben, zu einer begeisterten Ausführung zusammen wirkte. Namentlich müssen wir die Tempi billigen, welche Hiller nahm; sie werden in Deutschland leider gar zu häufig durch die verkehrte Ansicht, als bestände die Würde im steifsten Paradeschritt, verfehlt und auf unerträgliche Weise geschleppt. Die Bewegung, welche Hiller je nach Verhältniss des Charakters jeder Nummer gab, hielt das richtige Maass, gerade so, wie die Dirigenten in England den Messias aufführen, und es lässt sich doch nicht läugnen, dass sich dort eine gewisse Tradition des Richtigen erhalten hat. Nur die erste Alt-Arie: „O du, die Wonn' verkündet", hätte vielleicht etwas langsamer genommen werden können; wir wissen freilich nicht, in wie weit vielleicht der Wunsch der Sängerin dabei berücksichtigt worden ist.

Auch die Zusammenstellung zu einem Ganzen konnte befriedigen. Es fielen aus im I. Theile Nr. 5, 6, 7 — im II. Theile Nr. 26, 27; mit dem Chor Nr. 32: „Hoch thut euch auf", schloss die erste Abtheilung des Concertes. Nach der Pause begann die zweite (der Rest des II. und der III. Theil an einander geschlossen) mit dem Chor Nr. 36: „Der Herr gab das Wort"; es fielen also Nr. 33, 34, 35 aus; ferner Nr. 40, 41, 42. — Im III. Theile blieben Nr. 49, 50, 51 weg; im Ganzen also 14 Nummern.

Frau Clara Novello sang Nr. 15, das Recitativ: „Es waren Hirten", nach dem wunderlieblichen Pastorale des Orchesters; Nr. 17, die Arie: „Erwache zu Liedern der Wonne"; Nr. 19, die Pastoral-Arie in *B-dur*, die zweite Hälfte; Nr. 30 und 31, die Arie in *A-dur*: „Doch du liessest ihn nicht", mit dem vorhergehenden Recitativ; Nr. 37, „Wie lieblich ist der Boten Schritt", und Nr. 44: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt." — Wie sie gesungen? Darauf ist die einfache Antwort: So, dass ein schönerer Vortrag Händel'scher Solosachen gar nicht zu denken ist. Das schliesst Alles in sich: den Wohllaut der Stimme, der an und für sich schon entzückt, die vollendetste Tonbildung, die technisch vollkommene Ausführung, den seelenvollen Vortrag. Die Art und Weise, wie Clara Novello die Wiederholungen Einer und derselben, melodischen Phrase, die manchmal bei Händel bis zur Ermüdung vorkommen, allein durch den Vortrag, ohne alle weitere Zuthat, zu variiren versteht, ist einzig in ihrer Art: hierin, so wie in dem Ansatz des Tones, der augenblicklich klangvoll ist und nicht erst einen mehr oder weniger dichten Schleier durchdringen muss, steht sie über Jenny Lind. Die Aufmerksamkeit, welche sie auch den kleinsten Figuren widmet, machen aus diesen, die bei anderem Vortrage geradezu langweilen, etwas Liebliches und Anmuthiges. Und doch erfüllte uns der Zauber, den sie übte, mit Wehmuth; denn wir dachten daran, dass sie wahrscheinlich die letzte Sängerin sein wird, die es gibt, da Componisten, Sänger und Publicum um die Wette daran arbeiten, den wahren Gesang zu Grabe zu tragen.

Die übrigen Soli waren durch Fräul. Schreck (Alt) und die Herren Göbbels (Tenor) und Schiffer (Bass) besetzt. Die erstere zeigte besonders in dem Vortrage der Arie aus *Es-dur*: „Er ward verschmähet", ein lobenswerthes Streben, die Wirkung ihrer schönen Mittel durch Wärme und Empfindung im Vortrage zu erhöhen, und ärntete verdienten Beifall, der auch den Leistungen der beiden Herren nicht fehlte, während eine strengere Kritik nicht verschweigen darf, dass schon viel dazu gehört, die Schwierigkeiten Händel'scher Gesangmusik einzusehen, und noch mehr, sie künstlerisch zu überwinden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Sängerin Frau Dr. Mampé-Babnigg, welche zwei Winter lang die Zierde unserer Oper war, hat uns verlassen. Sie gab am 27. März ein Abschieds-Concert im Saale des Hotel Disch, worin sie durch den Vortrag der Arie der Giulietta aus Bellini's Capuleti, einer Arie mit obligater Violine (Herr Concertmeister Grunwald) aus dem Zweikampf von Herold, des grossen Duetts aus Mozart's Entführung (mit Herrn Koch) und einiger Lieder eigener Composition ihre vorzüglichen Eigenschaften als Künstlerin in jeder Hinsicht noch einmal glänzend bewährte. Frau Mampé war hier ausserordentlich beliebt; ihre musicalische Bildung ist trefflich und so, wie man sie jetzt nur selten bei Bühnensängerinnen findet; auch ist es keine Frage, dass ihre Stimme, welche bei ihrem Wiederauftreten vor zwei Jahren etwas leidend war, seitdem wieder ausserordentlich an Kraft und Frische gewonnen hat.

In einer Privat-Soiree hörten wir einen jungen Violoncellspieler, Herrn Henri Geul, aus Crefeld gebürtig, dessen Spiel viel Talent verrieth.

Barmen. In unserem letzten Abonnements-Concerte, Samstag, den 21. März, wurde Händel's „Messias" gegeben. Das Publicum wurde von der Gewalt dieses in seiner Urkraft und Grossartigkeit, dabei in seiner von aller Sentimentalität freien Gefühls-Innigkeit und Weichheit wahrhaft einzigen Werkes vollständig hingerissen. Fräul. Dannemann sang die Sopran-Soli; am besten gelang ihr die Arie „Er weidet seine Herde", welche ihrem Na-

turel am meisten zusagt; in anderen Sachen vermisste man die tiefere Auffassung. Fräul. Schreck hatte die Alt-Soli übernommen und sang namentlich die Arie: „Er ward verschmähet", mit einer Innigkeit der Empfindung, dass sie sich dadurch die ganze Gunst des Auditoriums erwarb. Die Tenor-Soli waren durch einen Dilettanten recht gut vertreten und die Bass-Soli von Herrn Schiffer aus Köln übernommen worden. Was die Chor-Leistungen anlangt, so kam auch nichts vor, was einer Schwankung oder Unsicherheit nur im Mindesten ähnlich sah. Leider ist unser Alt noch immer zu schwach im Verhältnisse zu den anderen Stimmen. — Die beiden letzten Soireen für Kammermusik haben auch in jüngster Zeit Statt gehabt. Die dritte brachte Trio in *Es* (mit Bratsche) von Mozart, Sonate (Nr. 2) für Pianoforte und Violine von Gade (vorgetragen von den Herren Schmitz und Seiss), Trio (*Es-dur*, Op. 100) von Schubert. Die letzte Soiree hatte folgendes Programm: 1) Quartett für Pianoforte u. s. w. (Op. 34) von C. Reinecke; 2) Duo (Op. 162) für Pianoforte und Violine von Fr. Schubert, vorgetragen von Herrn Musik-Director Reinecke und Herrn Posse; 3) Präludium und Fuge von Mendelssohn und Variationen von Händel, gespielt von Herrn Reinecke; 4) Clavier-Quartett von Beethoven. Auch in den beiden Clavier-Quartetts hatte Herr Posse die Bratschenstimme übernommen. — Herr Musik-Director Reinecke hat mit dem ausgezeichneten Violinisten Hrn. Königslöw eine Reise nach Rom und Neapel angetreten.

Mülheim a. d. Ruhr. Vor einiger Zeit fand im Saale der Gesellschaft Casino ein Concert Statt, bei dessen Gelegenheit einer der geschätztesten Dilettanten Mülheims dem Publicum ein nach neuem System construirtes Instrument unter dem Namen *L'orgue à double expression* vorführte. Wir sind ihm dafür den besten Dank schuldig, indem dasselbe allgemeines Interesse erregte, nicht sowohl, weil es wirklich schöne Register besitzt, worunter die Clarinette sich besonders auszeichnet, sondern auch wegen des Anschwellens und Abnehmens der Töne, was durch einen einfachen und sinnig angebrachten Mechanismus bewirkt wird. Gespielt wurde das Instrument durch Herrn Clement Loret aus Paris. Abgerechnet seine französischen Compositionen, die dem Geschmacke des Publicums nicht recht zusagen wollten, liess man seiner geschickten Behandlung des Instrumentes volle Gerechtigkeit widerfahren. Er verstand es, die Eigenthümlichkeiten desselben hervorzuheben. A. Z........

Karl Formes wird nach dem Schlusse der londoner Saison, also im August, nach Deutschland kommen und den Winter hindurch auf den deutschen Opernbühnen Gastrollen geben. Die Vermittlung leitet die Theater-Agentur von F. Röder in Berlin.

Die „Zeit" in Berlin hat jetzt einen köstlichen Referenten über Musik. Ueber die Novello sagt er unter Anderem: „Der Silberstrahl ihrer in Regenbogenglanz sich sonnenden Stimme, erquicklich überraschend wie das süsse Gestrudel jener Flüsse, die verschwinden, als ob sie Versteckens spielten, um plötzlich mit ihren hellklingenden Krystallen empor zu glänzen." Sie ist ihm die „englische *Meermaid*", eine „*Sirène Flûte*", „die Quelle Asopus, d. i. die klangflüssige", in der Stimme würde Pausanias die Windungen des Mäander wieder erkennen, von jener Wunderflöte Klängen durchgossen." — Das *God save the Queen* „klang, als ob das Meer mitsänge und das Echo von Englands Kreidefelsen wiedertönte." — *Que te le mille!* das ist *haute critique!*

Frau Jenny Bürde-Ney gibt in München Gastrollen, die Norma, Donna Anna u. s. w. Das Honorar für jede soll 550 Gulden betragen. Der Besuch ist bei erhöhten Preisen und aufgehobenem Abonnement ausserordentlich zahlreich.

Der Brief aus Paris über den ausserordentlichen Erfolg von C. M. von Weber's „Oberon" im *Théâtre lyrique* ist uns für diese Nummer zu spät zugegangen. Er folgt in der nächsten Nummer.

Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. | KÖLN, 11. April 1857. | V. Jahrgang.

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

III.

Der erste Abschnitt, *Etude biographique*, stützt sich ganz und gar auf Schindler, bringt einige Anekdoten und Aeusserungen Beethoven's aus Seyfried, Wegeler, Ries wieder vor und enthält nichts Neues über Beethoven als Menschen, was freilich auch von Russland her nicht zu erwarten war.

Der zweite Abschnitt, *Les trois manières de Beethoven*, knüpft wieder an die Einleitung (*Resumé* etc.) an und bespricht die Entwicklung der Instrumental-Musik bis zu Beethoven und hauptsächlich durch ihn. Der Verfasser sucht nachzuweisen, dass diese Musik denselben Impulsen folgte, welche die dramatische Musik umgestalteten, nämlich den neuen Ideen, der neuen Weltanschauung, wie sie sich seit der französischen Revolution bildete. Die zweite Manier Beethoven's erklärt er (nach Schindler's Vorgang) aus dem Bestreben, einen poetischen Gedanken, eine objective Idee mit dem musicalischen subjectiven Gedanken, d. i. mit dem Thema, zu vereinigen. Er sagt darüber unter Anderem: „Jedes gute musicalische Werk trägt sein Programm, oder vielmehr eine Menge von Programmen, in sich. Der Eindruck der Musik ruft oft Phantasiebilder in uns hervor, welche gleichsam zu allegorischen Brücken werden, die uns zu Vorstellungen und Begriffen führen; aber diese Bilder sind unendlich verschieden, je nach der Individualität des Hörers, nach dem Grade seiner musicalischen Bildung, nach der Seelenstimmung, die ihn gerade beherrscht, nach der guten oder schlechten Ausführung und vielen anderen Umständen, so dass Jeder auf ein anderes Programm kommen kann, das sich beim Hören wie von selbst bildet. Jedoch findet der Unterschied zwischen der reinen und der auf etwas Objectives angewandten Musik Statt, dass in den Erzeugnissen jener das Programm aus der Musik hervorgeht, in dieser aber die Musik aus dem Programm hervorgehen soll. Man kann es allerdings begreifen, dass der Componist, der die Absicht hat, eine bestimmte Vorstellung durch Bilder, welche dieser Vorstellung entsprechen, zu erzeugen, zu Berechnungen und Combinationen seine Zuflucht nehmen muss, welche die musicalische Kunst an und für sich ihm nicht liefern kann. Allein so lange diese Kunst und das Gesetz der reinen Musik so vorwiegend in einem Instrumentalsatze herrscht, dass derselbe in allen seinen Theilen vollkommen verstanden werden kann, so mag der Componist, wenn er will, seinen geheimen Vorbehalt verschweigen. So viel ist gewiss, die grossen, die wahren Meisterwerke Beethoven's, seine leuchtenden Tonschöpfungen, bedürfen eben so wenig der Fackel des Programms, als Haydn's und Mozart's Sinfonieen; wäre das nicht, so würden sie jedenfalls hinter diesen zurückstehen müssen.

„Im Grunde war die Verfolgung eines poetischen Gedankens in den Werken der Instrumental-Musik das Resultat jener Bewegung, zu welcher der Zeitgeist den Anstoss gab, und die in Cherubini's Opern zuerst sichtbar wurde. Man sah darin ein Mittel, die Musik dem Volke näher zu bringen, indem man ihr eine bestimmtere, schärfere, handgreiflichere Charakteristik zu geben suchte; dadurch sollte sie sich der Deutlichkeit des dramatischen Ausdrucks nähern und eben desshalb eine grössere Wirkung auf die Masse der Zuhörer machen. Aus der Sphäre der Empfindungen wollte Beethoven in den Kreis der Begriffe übergehen, die musicalische Idee mit einer Gefühls- oder Vernunft-Idee verbinden, das dramatische Element mit dem lyrischen vereinigen, kurz: die ideale, unbestimmte und wechselnde Deutung, die sich von selbst in der Seele des Hörers bildet, dazu benutzen, ihn zur Auffassung eines

bestimmten und vorbedachten Programms zu bringen. In diesem Sinne componirte er die *Eroica*, mit der Bestimmung, Bonaparte darzustellen, von welchem er die Umwandlung aller Monarchieen in platonische Republiken erwartete. Gewiss war Bonaparte, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, eine Idee; allein da das Gefühl des Heroischen, das sich daran knüpfte, wesentlich dem Gebiete der Musik angehört, so verschmolz das Programm mit dem Thema des ersten Allegro, und es entstand ein Meisterwerk reiner Instrumental-Musik, als wenn gar kein Programm da gewesen wäre."

Aus der Uebertreibung dieses Strebens nach Objectivirung erklärt er dann die Entstehung der dritten Manier Beethoven's und gibt das, was er darüber sagt, zwar nur als Hypothese, aber doch als „eine Hypothese, die an Evidenz reicht, weil sie ganz und gar aus Schindler's Buche hervorgeht und allein die letzten Werke Beethoven's erklären kann, die man so lange als räthselhaft bezeichnete, bis man darin die Musik der Zukunft entdeckt hatte."

Wir sind natürlich ganz anderer Meinung über die letzten Werke Beethoven's und halten ihre Entstehung aus einem „Kampfe zwischen Irrthum und Wahrheit", wie Ulibischeff meint, für keineswegs erwiesen. Die Absonderlichkeiten, von denen sie allerdings nicht frei sind, sind viel weniger Erzeugnisse eines Strebens nach Objectivirung, als Spiele einer musicalischen Sophistik. Was ihre Verurtheilung in Bausch und Bogen betrifft, so sind wir — abgesehen davon, dass sie bei Ulibischeff grossentheils auf ein Contumacial-Verfahren begründet ist — der bescheidenen Meinung, dass die höchste Instanz darüber nicht zu Lukino und Nischnei im tiefen Russland ihren Sitz habe. Was soll man auch für ein Urtheil über jene letzten Thaten Beethoven's von einem Kritiker erwarten, der in einem der vollendetsten Werke der mittleren Periode, in der *C-moll*-Sinfonie (Nr. V.), die bewunderte Einleitung aus dem Scherzo in das letzte Allegro als „voll von Ungereimtheit und harmonischer Abscheulichkeit, welche die donnernde Explosion herbeiführen," charakterisirt? der da meint: „Es findet sich hier eine sonderbare Melodie, welche mit einer noch sonderbareren Harmonie im Bass, in *G* und in *C*, eine Art von abscheulichem Miauen und Missklang hervorbringt, welche selbst das wenigst empfindliche Ohr zerreisst"? (Mozart, III. Band der stuttgarter Ausg., S. 326.)

Wir wollen bei dieser Gelegenheit einen Sprung mitten in den dritten Abschnitt — *Production de Beethoven* — thun, welcher die bedeutendsten Werke Beethoven's aus jeder der drei Perioden charakterisirt. Die Eigenheiten der dritten Periode werden hier als „grillenhafte Hirngespinnste" (*chimères*) bezeichnet und ihre Spuren in allen Werken der verschiedenen Perioden nachgewiesen. Hören wir nun, wie U. sich hier S. 207 über jene Einleitung zu dem Finale der fünften Sinfonie ausdrückt. Er lässt 28 Tacte davon abdrucken und sagt:

„Diese Stelle ist nichts Anderes als ein neuer Ausdruck der Chimäre, aber von so chimärischer Gestalt, dass kein Mensch jemals auch nur im Traume etwas Aehnliches gesehen oder gehört hat. Hier handelt es sich nicht mehr, wie in den früheren Beispielen, um einige schnell vorübereilende Noten, die einen kratzen und das Ohr in Ungewissheit lassen, woher der widrige Eindruck gekommen, den es so eben empfunden. Hier haben wir ein Stück von 44 Tacten, in welchen der Componist die Habeas-Corpus-Acte der Musik aufgehoben hat und die letztere von allem entblösst, was irgend einer Art von Melodie, Harmonie oder Rhythmus ähnlich sehen könnte. Da haben wir zuerst einen doppelten Grundbass, indem zwei Noten für nichts in der Harmonie zählen, was das Ohr nicht zulassen kann; und auf dieser wunderlichen Grundlage folgen einander zufällige, noch wunderlichere Dissonanzen, ohne vorbereitet noch aufgelös't zu werden, und das Ganze wird von Paukenschlägen, die sich darauf beschränken, den Dreiviertel-Tact zu schlagen, fortgetrieben. Ist das Musik? Ja oder nein? Bei einer Bejahung müsste ich sagen, was Fétis vielleicht zu streng von den Werken eines berühmten Componisten sagt, dass das nicht zu der Kunst gehört, die ich gewohnt bin als Musik zu betrachten. — Die Chimäre zeigt sich also in der *C-moll*-Sinfonie unter der Form einer Vorbereitung des Effectes. Jeder Zuhörer, der nur etwas musicalisch ist, begreift sogleich, dass ein so abscheulich hässliches Ungeheuer nicht in das Orchester hineingeschleudert worden, um seine schönen Augen bewundern zu lassen. Man ahnt den Drachen, der den Wagen einer Göttin zieht, und von dem Augenblicke an schlüpft die Aufmerksamkeit über den gegenwärtigen Augenblick hinweg und spannt sich nur auf den, der da kommen soll. Das Ohr lauert auf den verheissenen Effect, wie das Auge auf die erste Rakete eines Feuerwerks, und wenn nichts eine bessere Vorbereitung auf ein pyrotechnisches Meisterwerk ist, als die Finsterniss, so macht auch die Harmonie nichts so fühlbar, als der Contrast des Missklanges. So berechnete Beethoven ohne Zweifel die Sache, und die Berechnung hat ihn nicht getäuscht. Der Anfang des Finale würde als Musik geringere Wirkung gemacht und weniger überrascht haben, wenn der Componist ihm nicht eine

Reihe von Noten, die mit Musik gar nichts zu thun haben, vorausgeschickt hätte. Diesmal also findet die Chimäre wenigstens ihre Entschuldigung."

Mit solchen Beweisführungen wird Ulibischeff die Aussprüche über Beethoven in seinem Mozart, die wir missverstanden haben sollen, schwerlich rechtfertigen. Lies't man nun, gegen Stellen, wie die oben übersetzte, gehalten, auf der anderen Seite seine enthusiastische Verherrlichung Beethoven's und namentlich der fünften Sinfonie, so kann man sich nicht enthalten, auf den Mann, der starr an seinem musicalischen Katechismus hängt, die Worte Faust's anzuwenden:

„Dass diese treue, liebe Seele,
Von ihrem Glauben voll,
Der ganz allein
Ihr seligmachend ist, sich quäle,
Dass sie den liebsten Mann verloren halten soll."

Der Abschnitt „*Production de Beethoven*" beschäftigt sich überhaupt mit der Charakteristik der Clavier-Sonaten, zunächst der ersten Periode, aus welcher der Verfasser Op. 7, 10, 13, 22, 26, 27, 31 als diejenigen auswählt und bespricht, welche bereits das Gepräge einer bedeutenden Originalität tragen.

Es scheint, dass Ulibischeff die Sonaten Beethoven's erst spät, jedenfalls erst nach Vollendung seiner Arbeit über Mozart, kennen gelernt hat. Er sagt selbst: „Das Studium dieser Werke, das ich allein auf dem Lande begann, war für einen, der nicht Clavier spielte und keinen Clavierspieler bei sich hatte, eine mühsame und schwierige Aufgabe. Allein die Schicksals-Göttin, über die ich mich nie sehr zu beklagen gehabt habe, kam mir zu Hülfe und sandte mir im Sommer 1854 zwei Pianisten auf einmal nach Lukino, Herrn Schiff (einen Virtuosen von Ruf in Russland) und einen jungen Dilettanten, wie man deren sonst nicht findet, Herrn Emil Balakireff. Durch sie hörte ich alle Sonaten von Op. 2 bis Op. 111. Einige davon wurden wohl zwanzig und mehr Mal wiederholt. Auch sämmtliche Sonaten für Clavier und Violine spielte ich mit Balakireff durch; Alles wurde von meinen heroischen Pianisten bezwungen, mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das von Natur unbezwinglich ist; denn wie man es auch vorträgt, immer lässt es bei dem Hörer die Ueberzeugung zurück, dass das, was er gehört habe, keine Musik ist. Ich meine die *Fuga con alcune licenze*, den letzten Satz der Sonate Op. 106."

Im Allgemeinen sagt er über die Sonaten Folgendes:

„Nirgends zeigt sich der Reichthum von Ideen, welcher Beethoven selbst Mozart in Beziehung auf Erfindung gleich stellt, so offenbar und so bewundernswerth, als in den Clavier-Sonaten. Da aber Beethoven nicht wie Mozart ein Universal-Musiker, ein Mann für alle Kunstzweige war, so verstand er nicht so gut, wie jener, seine Gedanken eben so passend zu gebrauchen, weder in Hinsicht auf die besonderen Bedingungen und Gränzen jeder Kunstgattung, noch auf so vortheilhafte Weise in Bezug auf die Summe der Mittel zur Ausführung. Ich meine damit, dass Beethoven die Stile und Gattungen vermischte, und dass er dies in vielen von seinen Werken, besonders aber in den Sonaten, gethan hat. Viele darunter sind wirkliche Clavier-Sonaten und könnten nur verlieren, wenn sie etwas Anderes würden. Dahin gehören bei Weitem die Mehrzahl aus der ersten Periode. Dann aber gibt es einige, in denen man einzelne Theile bemerkt, die nichts als Augenmusik im guten Sinne sind, z. B. Synkopen, die bedauern, auf dem Clavier nicht synkopirt werden zu können, und ganze Noten, die ohne Bogenstrich nicht ausgehalten werden können. Man hat desshalb auch Violin-Trio's und Quartette daraus gemacht. Andere Sonaten oder Stücke derselben sind so symphonisch geschrieben, dass man sie für Orchester eingerichtet hat; dann finden sich wieder so dramatische oder geradezu sangbare Stücke, dass man nichts eiliger zu thun hatte, als ihnen Texte unterzulegen. Mozart's Werke haben nie dergleichen Metamorphosen erlebt [Kennt der Verfasser die Orchester-Bearbeitungen von Seyfried nicht?] und vertragen sie auch nicht. Ich bin weit entfernt, Beethoven daraus einen Vorwurf zu machen; das hiesse ihm gerade das Schönste, was in seinen Sonaten liegt, vorwerfen. Vergessen wir aber nicht, dass eine Zeit kam, wo Beethoven seine Claviersachen nicht mehr schrieb, um sie selbst zu spielen oder sie von Anderen zu hören, sondern nur, um sie zu verkaufen und darin die Ideen aller Art niederzulegen, welche ihm Tag für Tag zuströmten und ihren einfachsten Ausdruck und ihre leichteste Gestaltung in der Sonatenform fanden — einer Form, die er je nach der Natur und dem wirklichen oder eingebildeten Werthe seiner Eingebungen bis ins Unendliche veränderte.

„So entstand in dem Zeitraume von ungefähr siebenundzwanzig Jahren die Sammlung der Sonaten Beethoven's für das Pianoforte allein — ein Schatz, dem in den Archiven der Tonkunst nichts zu vergleichen ist, ein wahres Zeughaus von Ideen und Formen, aus dem seine Zeitgenossen oft geschöpft haben, aus dem man noch jetzt schöpft, immerfort schöpfen und es dennoch als unerschöpflich erkennen wird. Der Raub ist an Beethoven nach einem so grossartigen Maassstabe begangen worden,

dass niemand, der noch etwas von ihm stiehlt, sich für einen Dieb hält."

Vortrefflich und des Verfassers Bewunderung für Beethoven wahrhaft rechtfertigend ist auch folgende Stelle über das *Largo* in *C* der Sonate Op. 7 in *Es*: „Der rhythmische Bau des Thema's in den ersten Tacten gibt ihm eine fragende Form, welche sich bis zu dem Uebergange in *As-dur* fortsetzt, wo eine Melodie voll sanfter Empfindung und grossen Charakters beginnt, die sich auf einer breiten und mächtigen Harmonie entwickelt. Diese Melodie wechselt in verschiedenen Tonarten mit dem Thema und anderen episodischen, daraus hergeleiteten Figuren. Es ist gleichsam eine Gewissens-Prüfung, eine Reihe von Fragen, welche den Tiefen der Seele entsteigen, und von unaussprechlichen Antworten, die das religiöse Gefühl eingibt. In der ganzen Anlage haben die Pausen eine besondere Wichtigkeit und Bedeutung. Am Ende des Stückes gelangt die Seele, die sich in der Stille prüfte, ihres Gottes voll, zu ungetrübter Reinheit, und die grosse Melodie, welche auf Alles geantwortet hatte, kehrt im Bass in *C-dur* wieder, um zu einem mild-feierlichen Schlusse zu führen, der dem Anfange würdig entspricht." — Als der junge Balakireff bemerkte, dass er in diesem *Largo* nicht die Beethoven'sche Originalität fände, dass es ihm mehr mozartisch vorkomme, erwiderte Ulibischeff: „Das scheint Ihnen nicht originel, weil es an das Erhabene reicht. Das Erhabene lässt aber nichts Relatives zu, also auch nicht das Prädicat der Originalität, da diese nur auf einer Vergleichung beruht, welche eine andere Vergleichung wieder aufheben kann. Der Eindruck des Erhabenen ist überall Einer und derselbe, wie alles Absolute; es ist nur mit sich selbst zu vergleichen und scheint nicht original zu sein, weil es den höchsten Grad der Originalität erreicht. Ich finde auch, dass dieses *Largo* Mozart sehr ähnlich sieht, allein nicht in dem Sinne, als erkännte ich Mozart's Manier darin, denn eine individuelle Manier ist mit dem Erhabenen durchaus unverträglich; allein aus dem Grunde, weil Mozart öfter als jeder andere Meister das Erhabene erreicht hat, so dass sich dieser transscendentale oder absolute Charakter der Musik gleichsam mit dem Namen identificirt hat, an den er beim Hören einen Jeden erinnert."

Die Sonaten mit Violine oder Violoncell, die ersten Trio's, Quartette u. s. w. berührt der Verfasser kaum und spricht sich nur noch kurz über die zwei ersten Sinfonieen in *C* und *D* und über das Quintett in *C*, und zwar hauptsächlich über letzteres ausführlich und mit Geist aus.

Er geht sodann zu den Werken der zweiten Periode über, verbreitet sich aber (mit Ausnahme einiger Bemerkungen über die Clavier-Sonate Op. 81, *Les Adieux*, über das grosse Trio in *B-dur* und über die Violin-Quartetten Op. 59, die, wie sich erwarten liess, schon schlecht genug wegkommen) nur über die Sinfonieen, von der dritten (*Eroica*) bis zur achten einschliesslich. Nach der oben gegebenen Probe über das *Coda* des Scherzo in der fünften kann der Leser wohl schon ahnen, dass trotz mannigfacher Anerkennung und enthusiastischer Lobpreisung dieser Compositionen im Ganzen es an katechetischen Rügen der vorkommenden „Grillen" und „Chimären" nicht fehlt, welche von dem *Des-dur*-Accord zwischen *Es* und *C-dur* und dem bekannten Eintritt des Horns mit dem ersten Motiv des Thema's in der *Eroica* an bis zu der „Schreckensnote" *Cis* zwischen *C-dur* und *F-dur* im Finale der achten eine stattliche Reihe bilden. Von der letzten Stelle heisst es: „Man plaudert ruhig und heiter mit seinen Freunden. Auf einmal springt einer auf, stösst einen Schrei aus, streckt die Zunge aus, setzt sich wieder und fährt in der Unterhaltung fort, als wäre nichts geschehen." — *Risum teneatis, amici!* Ueberhaupt nennt er das Finale der achten Sinfonie „die Inauguration der unmöglichen Musik, die Beethoven zu träumen anfing."

Pariser Briefe.

[Oberon von C. M. von Weber — J. Haydn's Jahreszeiten im Conservatoire — Concert- und Kammermusik.]

Den 5. April 1857.

Die deutsche Musik hat hier wieder einmal zwei Triumphe erlebt, die eine wahre Aufregung in der pariser musicalischen Welt veranlasst haben. Dieses Mal aber hat diese Aufregung nicht, wie zu Gluck's Zeiten, Streit und Spaltungen hervorgerufen, sondern sie ist der Ausdruck einer einstimmigen Bewunderung aller Musiker und gebildeten Dilettanten. Am 27. Februar wurde Weber's Oberon im *Théâtre lyrique* und am 22. März Haydn's Jahreszeiten von der *Société des Concerts* im Conservatoire aufgeführt, beide zum ersten Male in Paris!

Beide Aufführungen waren ganz in der Stille vorbereitet worden; die Veranstalter glaubten mit Recht, dass Weber und Haydn weder mysteriöser noch pomphafter Ankündigungen bedürften. Um so mehr war man überrascht, ergriffen, entzückt.

Der Director des *Théâtre lyrique*, Herr Carvalho, hat sich das grosse Verdienst um die Kunst und um das fran-

zösische Publicum erworben, das letzte Meisterwerk Weber's auf seinem Theater vorzuführen und dadurch dem Andenken des unübertroffenen Meisters eine Huldigung darzubringen, woran die grossen, vom Staate reichlich unterstützten Opernbühnen seit dreissig Jahren nicht gedacht haben. Man kannte hier vom Oberon nichts als die Ouverture, den Elfenchor und das Lied der Meermädchen, die dann und wann in den Conservatoire-Concerten auf das Programm kamen. Um so überwältigender war der Eindruck der Oper; ich erinnere mich nicht, seitdem ich hier bin, einer so anhaltenden Spannung und nach jedem Stücke eines so rauschenden Beifalles, wie ich sie jetzt in den Vorstellungen des Oberon erlebt habe, wo nicht die *Entrepreneurs du succès* mit ihren barthäutigen Fäusten, sondern das wirkliche Publicum vom Orchester bis zu den olympischen Galerieen hinauf von Enthusiasmus hingerissen wurde. Es war ein rechtes Fest für mich und die deutschen Freunde. Gleich die Ouverture wurde stürmisch *da capo* verlangt, und das treffliche, für diese Oper noch besonders verstärkte Orchester wiederholte unter der sicheren Leitung seines Dirigenten Deloffre das ganze Allegro mit Feuer und Energie. Und so ging der Beifall immer steigend fort und brach oft wie vulcanisch aus. Selbst die verhärteten Gegner der deutschen Musik und alles dessen, was deutsch ist, ergaben sich als überflügelt und besiegt und stimmten am Ende in den allgemeinen Jubel ein. Damit aber die Leser meinen Bericht nicht etwa als einen Ausfluss von musicalischem Patriotismus betrachten dürften, theile ich wörtlich mit, was das Journal *La France musicale*, welches die Deutschen sonst als Croaten und Barbaren tractirt und vor einigen Jahren die Devise „*Mort aux Allemands*" auf seine Fahne schrieb, über die erste Vorstellung sagt:

„Wir kommen aus dem *Théâtre lyrique*, und während unser Herz noch voll ist von der Aufregung, die Weber's bewunderungswürdige Musik in uns hervorgerufen, unsere Augen noch geblendet sind von dem prächtigen Schauspiel, das wir gesehen, schreiben wir diese Zeilen nieder. Welch ein Meisterwerk! Welche Anmuth, welcher Reiz in dem Gesange, welche Tiefe in den Harmonieen! Die Ouverture, von dem Orchester vollendet wiedergegeben, mit Feuer und erstaunenswerthem Zusammenspiel, der wunderschöne Elfenchor mit seinem zauberischen Dufte, die Arien Oberon's und der Rezia und das Finale des ersten Actes, Alles rief den Ausbruch entzückter Begeisterung hervor.

„Und so ging es bei allen Nummern der folgenden Acte fort. Wir können nicht alle *bis*, jeden Hervorruf, kurz: alle die Formen erwähnen, welche die Kundgebung des Beifalls bei diesem unerhörten Erfolge annahm. Eben so wenig können wir alle Stücke einzeln aufzählen, und müssen uns heute nur auf die Constatirung der Thatsachen an jenem Abende beschränken. Möge uns das Publicum und der Schatten Weber's die Flüchtigkeit dieses Berichtes verzeihen" u. s. w. u. s. w.

Die Bearbeitung der Oper für die französische Bühne ist ganz geschickt gemacht. Die Herren Nuitter (ein Deutscher?), Beaumont und de Chazot haben sie gefertigt; der Zettel lautete: *Obéron, opéra fantastique en* 3 *actes, musique de Weber, poème arrangé d'après Wieland par etc.* — Die traurigen Erfahrungen, die man am Freischütz gemacht hatte, scheinen nicht unbeachtet geblieben zu sein; denn man hat die Musik von Anfang bis zu Ende unangetastet gelassen, und die Uebersetzung der Gesänge (meistens dem ursprünglichen englischen Texte von Planche folgend) ist gut, an vielen Stellen meisterhaft. Die Verlagshandlung G. Brandus, Dufour & Comp. hat sogleich zwei Ausgaben des Clavier-Auszugs (20 Nummern ohne die Ouverture) veranstaltet, die eine mit französischem Text in 8., *netto* 8 Fr., die andere mit deutschem und italiänischem Text in 4., *netto* 10 Fr. Ich muss gestehen, dass der französische Text fast überall das Geschraubte des deutschen, so weit es mir in der Erinnerung ist, zum Vortheil des Gesanges verwischt hat; man vergleiche z. B. „Ocean, du Ungeheuer" mit „*O toi qui ceins la terre*", „Abgestorbner Baum" mit „*Pleure, mon coeur, ton bonheur*" u. s. w. — Die Bearbeiter haben zwei kleine komische Rollen hinzugefügt, von denen der Aga der Eunuchen gut gelungen ist. Mit der Musik haben sie nichts zu schaffen.

Die Ausstattung ist prachtvoll und wirklich feenhaft, das Schluss-Tableau bezaubernd schön. Die Ausführung war im Ganzen genau und gewissenhaft der Composition gegenüber, die Sänger und Darsteller recht gut. Madame Rossi-Caccia (Rezia) ist eine sehr brave Sängerin, allein sie ist nicht mehr jung, und das reizende Ideal, das ihrem Ritter im Traume vorschwebt, muss man durch die Phantasie ergänzen. Davon abgesehen, verdiente sie durch Auffassung der Partie und technische Sicherheit Lob. Die Demoisellen Borghese (Puck) und Girard (Fatime) befriedigten sehr; das Lied: „Arabien, mein Heimatsland" — *Belle Arabie, heureux séjour* — wurde *da capo* gerufen. Der Ritter Hüon, über dessen unharmonischen Namen man sich ärgert, hatte in einem jungen Tenoristen von Bordeaux, Herrn Michot, einen wackeren Vertreter gefunden; er besitzt eine von jenen Tenorstimmen, die überall frisch an-

sprechen und bei stetem Wohllaut eben so gut im Zarten als im Kräftigen ausgiebig sind. Dergleichen Stimmen sind in Frankreich und jetzt überall selten, und das Lobenswertheste an dem Manne ist, dass er rein intonirt und zu singen versteht. Bis jetzt ist er kein Schreier: möge Paris ihn nicht verderben! Auch die Rolle des Scherasmin war durch Grillon vortrefflich besetzt. Der Chor gab sich viele Mühe, und einige feinere Nuancen gelangen ihm recht gut. Das Orchester war in jeder Hinsicht vortrefflich. Bei der Aufführung ist die Partitur, welche die Bibliothek des Conservatoires besitzt, zu Grunde gelegt worden. Ich weiss nicht, wie sie sich zu der Schlesinger'schen verhält.

Das zweite Ereigniss in der pariser Kunstwelt war die Aufführung von J. Haydn's Jahreszeiten im Conservatoire. Ein Oratorium, ein ganzes Oratorium auf dem Programm der Concert-Gesellschaft des Conservatoires — unerhört, unmöglich! Und doch! Wenn das kein Fortschritt ist, und zwar zum Guten, dann gibt es keinen. Das Verdienst der Anregung und beharrlichen Durchsetzung der Sache gebührt Herrn Roger, und wenn sein wiederholter Aufenthalt in Deutschland und seine Anwesenheit bei dem Jubelfeste der *Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst* zu Rotterdam (wo er den Lucas sang) seinem Vaterlande auch weiter keinen Vortheil gebracht hätte, als diesen, so erwüchse ihm schon daraus ein grosser Anspruch auf dessen Dankbarkeit. Seine französische Uebersetzung des Textes wird noch in diesem Monate in Druck erscheinen.

Diese Aufführung überraschte noch mehr als der Oberon; kein Mensch ahnte etwas davon. Und welch ein Eindruck in dem Concert am 22. März! Man konnte sich einbilden, das Publicum vom Jahre 1800, welches die erste Aufführung der „Schöpfung" in Paris mit unendlichem Jubel begrüsste und eine Denkmünze auf dieses Ereigniss zu Ehren Haydn's schlagen liess, sei wieder erstanden. Das Conservatoire hat einmal wieder unter seiner alten Fahne, auf welcher die Namen Haydn, Mozart, Beethoven prangen, einen vollständigen und gewiss auch folgenreichen Sieg erfochten, der ihm und dem dirigirenden Feldherrn Girard, der sonst eben nicht gar reich an Lorbern ist, einen echten Kranz des Ruhmes erworben hat. Wären doch Liszt und Wagner hier gewesen! Ein Werk, vor einem halben Jahrhundert geschrieben, jetzt zum ersten Male in Paris mit Orchester gegeben, ohne Reclame, ohne Vorrede, ohne Programm, versetzt die Franzosen in Entzücken, in Begeisterung! In allen musicalischen Kreisen von nichts die Rede, als von den vier Jahreszeiten Haydn's und von dem letzten „verblassten Sprössling der deutschen Oper der überwundenen Periode"! Welch ein Schlag für die Zukunftsmusik! Wenn man solche Geister aus den Gräbern weckt, werden sie sagen, oder vielmehr aus dem Himmel wieder zur Erde herabruft, was soll dann aus uns werden? — Ja, das weiss ich auch nicht; aber das weiss ich, dass hier kein Boden für euch ist, selbst nicht für Hector Berlioz, dem es übrigens doch mehr Ernst um die Kunst zu sein scheint, als euch!

Die hiesigen Blätter preisen die Erscheinung der „Jahreszeiten" in den Conservatoire-Concerten als eine Offenbarung im Reiche der Musik. Nur mehr solcher Versuche, die man früher für zweifelhafte Wagnisse, für gefährliche Schritte auf dem glatten Parquet von Paris hielt, und sie werden gelingen und herrliche Früchte tragen. „Die Theilnahme, die Sympathieen, die Bewunderung der musicalischen Welt werden sich an diese Versuche heften!" ruft auch hier dasselbe Blatt aus, das vor einigen Jahren noch *Mort aux Allemands!* rief. Das Genie ist eine Goldmine: baut nur auf Gold, suchet, grabt tief, und jeder Schritt weiter wird euch noch unentdeckte Adern zeigen. Die Musik der Vergangenheit hat wahrlich noch nicht ihr letztes Wort gesprochen; es können aus ihr noch eine Menge von genialen Erzeugnissen zu Tage gefördert werden, die den vollen Reiz der Neuheit und Jugend haben. Und das dürfte eine der würdigsten Aufgaben des Conservatoires sein. Der erste Schritt dazu ist geschehen und hat die Erwartungen derer, die ihn gethan, weitaus übertroffen. Es war ein wahres musicalisches Fest.

Die Soli, Roger selbst (Lucas), Bonnehée (Simon), die Damen Boulart und Ribault (die sich in die Partie des Hannchen getheilt hatten), waren ausgezeichnet und wurden natürlich mit rauschendem Beifalle belohnt. Aber dennoch, und das will hier zu Lande viel sagen! wurden sie oft über der Pracht der Chöre vergessen, die mit grosser Präcision und feinen Schattirungen gesungen und enthusiastisch aufgenommen wurden. Was würde nicht erst geschehen sein, wenn der Chor die jugendliche Frische, die Klangfarbe und die Klangfülle der deutschen, besonders der rheinischen Stimmen gehabt hätte! Von der vollendeten Leistung des Orchesters zu sprechen, ist überflüssig; der Name *Orchestre du Conservatoire à Paris* sagt genug. Nur das muss ich doch noch bemerken, dass dieses Orchester gerade in der Ausführung Haydn'scher Musik seine grösste Meisterschaft bewährt. Man sieht einer Wiederholung mit Verlangen entgegen. Die Aufführung in einem Hof-Concerte in den Tuilerieen, welche schon be-

stimmt war, ist durch die Trauer über den Tod einer Prinzessin von Würtemberg aufgeschoben worden.

Uebrigens war es Zeit, dass die Concert-Gesellschaft der Veteranen einmal wieder ihre Ueberlegenheit zeigte; denn sie hat in der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* eine rüstig vorwärts schreitende Nebenbuhlerin.

Ich füge die wesentlichsten Stücke aus den Programmen der übrigen Conservatoire-Concerte hier an und bemerke dabei, dass in dem Programme des ersten in Nr. 5 dieser Blätter zu berichtigen ist, dass die *Nuit de Sabbat* von Mendelssohn hier „Die erste Walpurgisnacht" bedeutet, nicht den „Sommernachtstraum". — An Sinfonieen sind gemacht worden: Haydn in *Es* und *G*, Beethoven neunte Sinfonie, die vierte in *B*, Pastoral-Sinfonie, eine neue von Reber. Bekanntlich bringt es ein neuerer Componist nur sehr selten dahin, dass sich die ehernen Pforten des conservativen Kunsttempels vor ihm erschliessen. Henri Reber's Sinfonie wurde jedoch eingelassen und im vierten Concerte am 22. Februar sehr günstig vom Publicum aufgenommen. Sie verdient es vollkommen durch Erfindung, interessante und feine, überall klare Arbeit, in welcher das Muster Haydn's nicht zu verkennen ist. Die Haupt-Tonart ist *G-dur*. Der erste Satz ist mehr lieblich als gross, das Adagio in *C-moll* recht schön, obwohl es sich etwas in die Länge zieht, das Scherzo vortrefflich und das Finale lobenswerth. Das Adagio und besonders das Scherzo wurden mit dem lebhaftesten Beifalle begrüsst. Es war überhaupt mehr als ein *Succès d'estime*.

Von Ouverturen kamen nur Ruy Blas und Oberon vor. Von Gesangstücken Einiges aus Euryanthe, die Sopran-Arie aus Fidelio (Madem. Rey), das Finale aus dem dritten Acte des Moses von Rossini, eine Sopran-Arie aus Figaro, *O filii*, Chor *a capella* von Leisring, eine Motette für Doppelchor von Bach, der Elfenchor aus Oberon, Introduction zum Samson (Chor und Sopran-Arie), der unvermeidliche Chor aus Castor und Pollux von Rameau, eine Bass-Arie von Grétry. Auf diese Musterkarte von Gesang-Fragmenten nun auf einmal sämmtliche vier Theile der Jahreszeiten an Einem Abende! — Das Kunststück der Quartett-Aufführung durch alle Streich-Instrumente des Orchesters kommt natürlich auch noch immer vor, und auch die *Société des jeunes Artistes* macht es nach.

Diese letztere Gesellschaft brachte in ihrem dritten Concerte die Sinfonie von Gouvy in *F*, von Gounod eine Sinfonie in *D-dur* und ein Präludium von J. S. Bach, für Chor und Orchester arrangirt. Das letztgenannte Curiosum konnte ich nicht abwarten. Die Sinfonieen gefielen. Im vierten Concerte wagte der Dirigent Pasdeloup die Sinfonie in *Es* von Robert Schumann zum ersten Male dem pariser Auditorium vorzuführen, was alle Anerkennung verdient. Die Zuhörer waren gut gestimmt; denn Schumann gehört ja zu den Todten und kann in Paris Niemandem mehr Concurrenz machen. Die Kenner von Profession hielten ihr Urtheil zurück, wünschten eine Wiederholung; das Publicum beklatschte hauptsächlich das Scherzo. Im Allgemeinen fand man in der Composition Beweise von künstlerischem Berufe und poetischer Inspiration, aber im Ganzen mehr schöne Arbeit als Genie. Meiner Meinung nach war es nicht gut gewählt, mit dieser Sinfonie der Musik Schumann's hier Bahn brechen zu wollen.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag den 7. April fand die dritte diesjährige Soiree für Kammermusik im Hotel Disch Statt. Die Herren Grunwald, Derckum, Peters und Breuer trugen ein Quartett von J. Haydn in *G-dur* und eines von F. Mendelssohn, Op. 44, in *D-dur* recht brav vor. Dazwischen hörten wir die neue Sonate für Pianoforte und Violine von Ed. Franck (Manuscript), deren wir schon vor einiger Zeit als einer recht gelungenen Composition in diesen Blättern erwähnt haben. Sie wurde von dem Componisten und Herrn Concertmeister Grunwald vortrefflich ausgeführt. Die Soiree war übrigens nicht so zahlreich besucht, wie die früheren. Das Frühlingswetter und das bereits längere Tageslicht sind den Musen der Salons nicht günstig.

Ueber die Prüfungen und das Prüfungs-Concert der Musikschule berichten wir in nächster Nummer.

Aurich. Der hiesige Sing-Verein, unter Leitung des Herrn Dr. Ed. Krüger, hat am 24. März Haydn's Jahreszeiten mit Orchester zu rechter Freude, reicher Belehrung und wahrem Genusse der Ausführenden und Hörenden recht wacker aufgeführt.

Wiesbaden. Fräul. Freinsheim von hier, die sich mehrere Jahre hindurch für Gesang in Mailand ausgebildet hat, trat hier, nachdem sie in einem Concerte bei Hofe sich den Beifall der Allerhöchsten Herrschaften erworben hatte, als Gräfin in Figaro's Hochzeit zum ersten Male auf. Ihr Debut war von überraschend günstigem Erfolge begleitet. Die angehende Künstlerin ist unzweifelhaft ganz in den Charakter ihrer Rolle eingedrungen, durchlebte in ihrem Innern die Leiden und Schmerzen der unglücklichen Gattin, „einst angebetet, nun verabsäumt", und liess das Echo derselben in sympathetischen Klängen zu unseren Herzen zurücktönen, einen leisen Anflug von einstiger jugendlicher Munterkeit und Coquetterie beimischend. Ihrem Mienenspiele und ihren Bewegungen war, einige leicht zu beseitigende Kleinigkeiten abgerechnet, jener Adel aufgedrückt, der die Gräfin kennzeichnet. Die Stimme gab sich, wenn man die Befangenheit eines ersten Auftretens in Betracht zieht, leicht ansprechend, wohllautend und gut ausgebildet, die Höhe von besonders angenehmem Klange. Das Publicum, welches in grosser Anzahl sich eingefunden hatte, begleitete die Leistung des Fräuleins, welche durch den Umstand, dass es eine geborene Wiesbadenerin ist, an Interesse gewinnt, mit anhaltendem Beifalle und rief die jugendliche Künstlerin wiederholt hervor. Man kann nach dem Erfolge dieses Abends mit Recht hoffen, dass der

deutschen Opernbühne eine frische, hoffnungsvolle Kraft gewonnen wurde. Dem Vernehmen nach soll demnächst „Agathe" als zweites Gastspiel folgen.

Leipzig, 13. März. Am 4. d. Mts. führte man zum Benefiz des Opern-Regisseurs Behr den „Tannhäuser" von Richard Wagner auf. Capellmeister Dr. Franz Liszt dirigirte. Sein Stab hatte, wenn man die sonstigen leeren Häuser bei Tannhäuser-Aufführungen bedenkt, diesmal Wunder gewirkt; es war an dem beregten Abende so voll, wie nie im Theater. Dazu kommt noch, dass Behr erhöhte Preise anzusetzen die Erlaubniss erhalten hatte. Liszt war aber nicht der einzige Anziehungs-Factor; es war ja bekannt, dass die Hauptrollen von den gepriesenen weimarer Hof-Opernsängern, Bariton von Milde und Frau und Tenor Caspary, dargestellt werden sollten. Diese Aussicht zog ebenfalls. Nun aber der Erfolg. Je nun, der war glänzend genug. Die Oper ging am Schnürchen. Sie zeugte von der ganz eigenthümlichen Auffassung des diesmaligen Dirigenten, welche durch die ganze Vorstellung hindurch vorherrschend blieb: es waren die langsamen Tempi, unter denen Niemand mehr als die armen Bläser zu leiden hatte. Späterhin wurde einem das Dehnen zu viel, und das Langsame war langweilig. Mit kernigem Beifall wurden Wolfram von Eschenbach und Prinzessin Elisabeth überschüttet; das Künstler-Ehepaar von Milde war in der That nach allen Seiten hin höchst vortrefflich und rechtfertigte den ihm vorausgehenden Ruf als Wagner-Interpreten. Caspary, der unselige Tannhäuser, erregte dagegen bei uns den unchristlichen Wunsch, dass er doch lieber, zum Schaden seiner Moral freilich, doch der Kunst und uns zu Liebe, im Venusberg oder daheim geblieben sein möchte. Unbegreiflich, wie ein solcher Saul unter die weimarer Propheten kommt! Von einem natürlichen Gesang und Spiel war keine Rede; seine Mundstellung war zum Erbarmen schlecht, seine Töne durch fortwährenden Kinnbackenkrampf und unablässiges „Schleifen" im höchsten Grade widerlich. — Liszt reis'te Donnerstag wieder ab. Im Ganzen kann er mit seinem Empfange in Leipzig wohl zufrieden sein. Er hat ein Publicum gefunden, das seine Bestrebungen ruhig gewürdigt und seine Bereitwilligkeit, edeln Zwecken aufs uneigennützigste zu dienen, gebührend anerkannt hat. Dass er keine bessere Musik schreibt, dafür kann er nicht; dass seine Musik aber eben nicht im Geiste und Charakter der wahren musicalischen Schönheit geschrieben ist, darüber ist die Kritik unserer Stadt, mit alleiniger Ausnahme der Wagner-Liszt'schen Organe, einig. Wir sind neugierig, im nächsten „Fliegenden Blatte" unseren Lobe noch abzuhören.

** **Bremen.** Die hiesige Sing-Akademie unter des würdigen Riem Leitung führt am Charfreitag dessen Oratorium „Der Erlöser" auf. Das Werk ist schon vor längerer Zeit geschrieben, aber eine höchst achtungswerthe Composition, die sich in der Form und dem Stile der Chöre Bach anschliesst. Ausserdem hat die Akademie diesen Winter Israel in Aegypten von Händel aufgeführt.

Der Cäcilien-Verein, unter Leitung des verdienten Musik-Directors und geschätzten Componisten Georg Schmidt hat Mendelssohn's Walpurgisnacht, zwei Theile der Jahreszeiten und die Schöpfung von Haydn gebracht und wird nach Ostern eine Aufführung von R. Schumann's Paradies und Peri veranstalten. G. Schmidt hat ein Septett für Violine, Viola, Violoncell, Bass, Clarinette, Fagott und Horn geschrieben, welches zwei Mal hier (im Künstler-Verein und in Herrn Schmidt's Concert) mit grossem Beifall gehört worden ist.

Wien. Die Verlagshandlung von Franz Glöggl & Sohn hat für zwei Salon-Piecen für Pianoforte, welche von den Preisrichtern als die besten anerkannt werden, für jede einen Preis von zehn Ducaten in Gold bestimmt. Die Compositionen sollen 6—10 Druckseiten stark, in nicht zu schwerem Stile, Unterhaltung des geübteren Pianisten und angenehme Weiterbildung der lernenden Jugend im Auge haben. Die Preis-Compositionen bleiben Eigenthum der Verlagshandlung und müssen längstens bis 1. Juni d. J. ohne Namens-Angabe des Componisten, jedoch mit einem Motto versehen, unter Beifügung eines versiegelten Zettels, mit gleichem Motto bezeichnet, welches im Einschlusse den Namen und Wohnort des Componisten enthält, unter der Adresse F. Glöggl & Sohn, Kunst- und Musicalienhandlung in Wien, franco eingesandt werden. Das Preisrichter-Amt haben die Herren Theodor Kullack, königlicher Hof-Pianist zu Berlin, Ignaz Moscheles, Director und Professor am Conservatorium zu Leipzig, Simon Sechter, k. k. Hof-Organist und Professor, J. A. Pacher, Pianist und Compositeur in Wien, mit achtungswerther Bereitwilligkeit übernommen.

Das zweite Concert der Pianistin Nanette Falk, welches am 17. März Abends im Saale der Musikfreunde Statt fand, war von einem ziemlich zahlreichen Publicum besucht, das die schönen Vorzüge der Künstlerin anerkennend würdigte. Nebst der Sonate von Beethoven (Op. 53) trug sie die *F-moll*-Phantasie von Chopin, das *Rondo capriccioso* von Mendelssohn, eine ungarische Rhapsodie von Franz Liszt und drei Nummern aus den Kinder-Scenen von Schumann vor, nämlich: 1. „Bittendes Kind", 2. „Glückes genug" und 3. „Haschemann", welche anmuthige, charakteristische Tonstücke sehr gefielen. Die meiste Wirkung machte aber der treffliche Vortrag des Mendelssohn'schen Rondo.

Monument für W. A. Mozart auf dem St. Marxer Friedhofe. Der akademische Bildhauer Hans Gasser hat ein Modell des Monumentes eingesandt, welches zur Erinnerung an W. A. Mozart am St. Marxer Friedhofe hergestellt werden soll. Dasselbe erscheint zur Ausführung geeignet und die von ihm gestellten Bedingungen annehmbar. Der Herr Bürgermeister wurde desshalb in der Gemeinderaths-Sitzung ermächtigt, im Einverständnisse mit einem Comite von Sachverständigen alle bezüglich der Ausführung nöthigen Verfügungen zu treffen.

Das Liszt-Concert in Wien. Auch die Neue Wiener Musik-Zeitung berichtigt jetzt in ihrer Nr. 12 die Falschmünzerei eines anderen wiener Blattes mit folgenden Worten:

„Wahrhaft empörend und ekelerregend aber ist es, wenn eine befangene Kritik kein Mittel scheut, um ihre Götzenbilder der Verehrung der Welt aufzudringen; wenn sie sich nicht damit begnügt, sie unablässig zu beräuchern, sondern sogar die Thatsachen falsch münzt, um die Welt glauben zu machen, dass auch das Publicum bereits bekehrt sei und zu den Fratzenbildern, die sie vergöttert, mit gleicher Verehrung emporblicke; wenn sie in ihrer Parteilichkeit so weit geht, alle jene, die nicht zu ihr halten, für gehässig, neidisch, aufgeblasen, bornirt zu erklären. Wo die Gemeinheit einen Grad erreicht hat, um zu solchen Mitteln zu greifen, wird sie zum Selbstverräther der eigenen inneren Hohlheit, so wie der Ohnmacht ihrer Sache, und man kann sie getrost ihrem Schicksale überlassen. Aehnliches haben wir jüngst aus Anlass der Liszt'schen *„Preludes"* und seines Clavier-Concertes hier erlebt, indem eines der hiesigen Blätter den Beifall, welcher dem meisterhaften Vortrage des Liszt'schen Concertes durch Herrn Pruckner zu Theil wurde, und die durch überwiegende Zeichen des Missfallens paralysirten krampfhaften Anstrengungen des Beifalls einer Clique nach den unerquicklichen *„Preludes"* für eine unfehlbare und glänzende Anerkennung der Grösse Liszt's durch das hiesige Publicum erklärte und die gesammte hiesige Kritik, die sich einstimmig gegen das Werk aussprach, mit Koth bewarf."

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 17. KÖLN, 25. April 1857. V. Jahrgang.

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

I.

Es ist und bleibt doch immer eine eigene Sache mit der Charakteristik der Tonarten. Bekanntlich gibt es Musiker und Musikgelehrte, denen dieselbe über allen Zweifel erhaben gilt. Diese gehen so weit, dass sie auf die Wohlbegründung des Witzwortes von Hoffmann (glaube ich) schwören, der von einem unmoralischen Menschen sagte: „Er glaubt weder an Gott, noch an den Charakter der Tonarten." Diese sprechen von einem wirklichen absoluten Charakter, den die Tonarten unter allen Verhältnissen, unter allen Umgebungen, unter allen Bedingungen offenbaren — nämlich den Eingeweihten! Andere läugnen das Charakteristische der Tonarten nicht, beschränken es aber auf das Relative, auf die Verhältnisse der Zusammenstellung oder Contrastirung. Eine dritte Fraction ist die von Hoffmann bezeichnete, die ganz und gar Ungläubigen. Diese Ketzer behaupten, es komme bei der charakteristischen Musik gar nicht auf die Tonart an, sondern allein auf Melodie, Harmonie und Rhythmus, und man könne in derselben Tonart eben so gut lustigen Jubel als wehmüthige Trauer ausdrücken. Ja, sie sind so dreist, sich zum Beweise aus den Werken Eines und desselben Componisten zu vermessen, und ich muss gestehen, dass auch mein Glaube etwas wankend wird, wenn ich z. B. an *D-dur* denke und die sprudelnde Lust im Finale der zweiten Sinfonie, das heroisch Entschlossene im ersten Allegro des Clavier-Trio's Op. 70, Nr. 1, und die sanfte Wehmuth und Sehnsucht des Adagio in dem grossen *B-dur*-Trio von Beethoven, die alle drei in *D-dur* geschrieben sind, mit einander vergleiche.

Heute jedoch will ich nur die Frage aufstellen: Ist die Charakteristik der Tonarten etwas Neues? — „So wenig, wie die Programm Musik." — So könnte man vielleicht zur Aufklärung der Sache etwas beitragen, wenn man das Historische derselben einiger Maassen aufgrübe? — „Warum das nicht? Jedenfalls dürften diese Auf- und Ausgrabungen allerlei Curiosa zu Tage bringen, und wenn auch nicht den Charakter der Tonarten, doch das Spiel, das man damit getrieben, und die Gefühlsweise der früheren Musikgelehrten ins Licht setzen."

Nun denn, so wollen wir einmal ein Jahrhundert und zwei Jahrzehende zurück gehen, auf das Jahr 1737, mit dem dort Gefundenen die Ansichten von 1787 zusammenstellen und es unseren Lesern vorläufig überlassen, die zweifelsohne weit tieferen Deutungen von 1857 bei sich selbst zu recapituliren. Wir folgen dabei für 1737 dem damals zu Chemnitz gedruckten Buche: „Kurzgefasstes musicalisches Lexikon" u. s. w., welches mit folgenden Worten beginnt: „An den Musicliebenden Leser. Dass die Music eine sehr alte Kunst sey, bezeuget unter andern auch dieses, dass sie schon vor der Sündfluth bekannt und in der Uebung gewesen, und gereichet zu derselben nicht geringen Ruhm, dass der Heil. Geist den Erfinder derselben, den Jubal, mit Nahmen nennen und anmercken wollen." Aus der Einleitung erfahren wir unter Anderem auch, dass Zwingli „eine Supplication auf dem Rathhause zu Basel einst selbst singend vorgestellt, um zu zeigen, wie seltsam es sey, vor denen Menschen sein Anliegen abzusingen, so sey es auch ungereimt, dass unser Anliegen und Gebet Gott singend vorgetragen werde." Ferner, dass ein Bischof „keinen Figuralgesang habe leiden wollen, unter dem Vorwande, dass, weil nur Ein Gott sey, auch nur Eine Stimme, nicht aber Discant, Alt, Tenor und Bass vonnöthen sei."

Für die Ansichten nach vierzig weiteren Jahren benutzen wir den Jahrgang 1787 des musicalischen Magazins von C. F. Cramer.

A-dur. 1737. Dieser Ton soll sehr angreiffen, ob er gleich brilliret und mehr zu klagenden und traurigen Passionen, als zu *Divertissements* geneigt ist. Insonderheit schicket er sich sehr wohl zu Violin-Sachen. — 1787. Etwas Stolz mischt sich mit dem Lustigen von *D-dur* und schwächt es.

A-moll. 1737. Soll einen prächtigen und ernsthaften Affect haben, so dass er doch dabey zur Schmeicheley gelenkt werden mag. Die Natur dieses Tons ist recht mässig und kann fast zu allerhand Gemüthsbewegungen gebraucht werden. Ist dabey gelinde und über die massen süsse. — Der 1787iger lässt sich gar nicht auf die *Moll*-Tonarten ein, weil „ihr Charakter nicht so genau begränzt und so unveränderlich sei, als der der *Dur*-Tonarten“.

B-dur. 1737. Ist gar *divertissant* und prächtig, behält dabey gerne etwas *Modestes*, und kann demnach zugleich vor *Magnific* passiren. Nach Kirchero: *Elevat ad ardua animam.* — 1787. Herablassende Grösse mit ehrwürdigem Ernste gemischt.

C-dur. 1737. Hat eine ziemliche *rude* und freche Eigenschaft, wird aber zu *Rejouissancen*, wenn man der Freude ihren Lauf lässt, nicht ungeschickt seyn. Dem ungeacht kann ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden *Instrumenta* wohl *choisirt*, zu gar was *charmantes* umtauffen und füglich auch in *tendren* Fällen anbringen. — 1787. Eine Mischung von heiterer Fröhlichkeit und sanftem Ernst ist der Hauptzug dieser Tonart. Menuetten und anmuthige Sonaten sind ihr angemessen.

C-moll, ein überaus lieblicher, auch trauriger Ton. Weil man aber des Süssen leicht überdrüssig werden kann, so ist nicht übel gethan, durch etwas *mouvement* ihn mehr zu beleben, sonst möchte Einer bei der Gelindigkeit leicht schläfrig werden. Soll es aber eine *Piece* seyn, die den Schlaf befördern muss, so kann man diese *remarque* sparen und natürlicher Weise zum Zweck gelangen.

D-dur. 1737. Scharf und eigensinnig, zum Lärmen und lustigen und aufmunternden Sachen bequem. Doch kann auch dieser harte Ton, zumal wenn anstatt der Clarine eine Flöte und statt der Pauke eine Violine dominirt, artige Anleitung zu delicaten Sachen geben. — 1787. Der Ernst wird verdrängt, das Sanfte verschwindet, und ausgelassene, oft niedrige Lustigkeit tritt an seine Stelle. Ganz die Tonart für drollichte Stücke und lustige Tänze.

D-moll hat was *devotes* und ruhiges, auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes. Das hindert aber nicht, dass man auch etwas ergötzliches und fliessendes mit *succès* darin setzen könne.

E-dur. 1737. Drucket eine Verzweifflungsvolle oder gantz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; ist vor *extrem*-Verliebte, Hülff- und Hoffnungslose Sachen am bequemsten, hat was schneidendes, leidendes, durchdringendes, dass es mit nichts als einer *fatalen* Trennung des Leibes und der Seelen verglichen werden kann. — 1787. Der Stolz wird hervorstechend und abstossend.

E-moll kann schwerlich etwas lustigem beigelegt werden, man mache es auch, wie man wolle. *Pensiv*, betrübt und traurig. Hurtiges geht wohl, aber hurtig ist darum nicht gleich lustig.

F-dur. 1737. Dieser Ton ist *capable*, die schönsten *Sentiments* von der Welt zu *exprimiren*, es sey nun Grossmuth, Standhaftigkeit, Liebe u. d. g., und solches mit natürlicher Art und unvergleichlicher *facilité*, dass gar kein Zwang dabei vonnöthen ist. — 1787. Alles Grosse ist weg; sanfte Würde und holdes Lächeln sticht unverkennbar hervor.

F-moll scheinet eine gelinde und gelassene, wiewohl dabei tiefe und schwere, mit etwas Verzweifflung vergesellschaffte, tödtliche Herzensangst vorzustellen und ist über die massen beweglich. Es drücket eine Hülff-lose Melancholie schön aus, und will den Zuhörern bisweilen ein Grauen oder Schauern verursachen.

Es-dur. 1787. Stille Majestät, die etwas vom Glänzenden des *As-dur* vernachlässigt, das Gefühl erregt, dem Zuhörer interessant und nie zuwider wird, und etwas unbeschreiblich Sanftes enthält, das auch dem musicalischen Gefühle des Nichtkenners nicht verborgen bleibt.

Fis-dur. 1737. Leitet zu grosser Betrübniss, ist aber mehr *languissant* und verliebt, als *lethal*; er hat etwas abandonirtes, singulaires, misanthropisches an sich.

H-dur. 1737. Hält bisweilen her, hat eine widerwärtige und harte Eigenschaft an sich. — 1787. Erhabenheit macht den früheren Stolz von *E-dur* erträglich.

G-dur. 1737. Hat viel *insinuantes* und redendes in sich, brilliret dabey nicht wenig, ist zu *serieusen* und munteren Dingen geschickt. — 1787. Ein grösserer Grad von Fröhlichkeit, als in *C-dur*, mit vieler Anmuth gemischt.

G-moll ist der allerschönste Ton, weil er eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er sowohl zu zärtlichen als erquickenden, sehnenden als vergnügten, mässigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus *flexible* ist.

Schliesslich sagt der Lexikograph von 1737: „Der *Effect*, den die noch übrigen Töne thun, ist noch wenigen bekannt und muss der *Posteritaet* überlassen werden, alldieweil man sich heutiges Tages ihrer gar selten zum Grunde eines Stückes bedient."

Ich lasse hierauf die Charakteristik der Tonarten durch C. F. Dan. Schubart, um 1786 auf dem Hohenasperg von ihm dictirt und 1806 von seinem Sohne in den „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" veröffentlicht, folgen:

C-dur ist ganz rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.

A-moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F-dur, Gefälligkeit und Ruhe.

D-moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B-dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt.

H-moll, Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen am Gebiss; mit Einem Worte: Groll und Unlust.

Es-dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott; durch seine drei *B* die heilige Trias ausdrückend. (!)

C-moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone.

As-dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F-moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.

Des-dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren.

B-moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerieen gegen Gott und die Welt, Missvergnügen mit sich und Allem, Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges-dur. Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat.

Es-moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem grässlichen *Es-moll*. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

H-dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jeder Jast (Leidenschaft) des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis-moll. Griesgram, gepresstes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit Einem Wort: alles, was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe.

E-dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuss.

Cis-moll. Busklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe.

A-dur. Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

Fis-moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Missvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A-dur*, oder nach der triumphirenden Seligkeit von *D-dur* hin.

D-dur. Der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels.

H-moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.

H-dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit Einem Worte: jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.

E-moll. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer, von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten, in *C-dur* sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiss gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton *C-dur* zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Ein Ereigniss zu Frankfurt am Main.

Wenn eines der grössten Werke des grössten Componisten des Jahrhunderts, um dessen ästhetischen Werth die Kunst-Philosophen sich so hartnäckig bekämpfen, nach dreissigjähriger Existenz, in einer musikreichen Stadt wie Frankfurt zum ersten Male erst vollständig zu Gehör gebracht wird, so darf diese Thatsache wohl in die Rubrik der städtischen Kunst-Ereignisse verzeichnet werden. Dieses Ereigniss betrifft Beethoven's neunte Sinfonie. Es hat uns neulich der Bericht aus Hamburg in Nr. 14 dieser Musik-Zeitung nicht wenig stutzen gemacht, zu vernehmen, dass dort an der Elbe dasselbe Werk jüngst erst die zweite vollständige Aufführung seit seinem Bestehen erlebt habe, und dies noch mit Zuziehung fremder Sänger in den Solo-Partieen des vierten Satzes. Ein Trostgrund dies für die Schwesterstadt am Main.

Ueber die Schicksale, die das Werk bis zum Jahre 1852 hierorts zu erfahren gehabt, hat sich Verfasser bereits in Nr. 46 dieses Blattes von 1854 des Weiteren ausgesprochen. Es mag demnach beigehend nur erinnert werden, dass der capellmeisterliche Alleinherrscher Guhr mit den Kräften des Theaters den vierten Satz in zwei weit aus einander liegenden Aufführungen allein zu Gehör gebracht, und zwar beide Mal mit nur einer einzigen flüchtigen Probe. Noch mag erinnert werden, wie nach Aussage verständiger Musiker das summarische Urtheil des Publicums auch über diesen vierten Satz, wie vordem schon über die drei anderen Sätze der Sinfonie, mit dem einzigen Worte „Unsinn“ zum Ausdrucke gekommen, welches Urtheil, resp. Verurtheilung, Guhr stillschweigend gelten gelassen hat. Hätte ein solch wegwerfendes Urtheil das Werk eines minder berühmten Autors oder gar eines noch unbekannten getroffen, so war es in der zur Classicomanie sich nur allzu sehr hinneigenden Mainstadt für alle Zeit geopfert. In den grossen Concert-Sälen zu Frankfurt verzichtet man nämlich seit vordenklichen Zeiten auf die Ehre, die Kunst zu fördern, mit anderen Worten: Kunstgeschichte zu machen oder nur wesentliche Beiträge dazu zu liefern — ganz im Gegensatze zu dem, was hier für Förderung der bildenden Künste Achtungswerthes geschieht. Hier, wo man an den Satzungen des grossen Kirchen-Reformators festhält, scheint dessen Ausspruch: „Prüfet Alles und behaltet das Beste!“ in Beziehung auf Tonkunst kaum gekannt zu sein. Referent ist so kühn, zu behaupten, dass kaum eine zweite, so musikreiche Stadt in Deutschland zu finden sein dürfte, in der ein so grosser Theil der musicalischen Literatur (die katholische Kirchenmusik aller Epochen insgesammt, vier bis fünf Werke der Neuzeit ausgenommen) so unbekannt wäre, wie in dieser Mainstadt. Diese Thatsache kann nicht scharf genug betont werden, weil sie eben sowohl das einseitige als auch das befangene Urtheil der Berufenen und Unberufenen involvirt, das bei jeder Gelegenheit sich zu erkennen gibt.

Dem zweiten Nachfolger Guhr's am Dirigenten-Pulte des Theaters, Herrn Capellmeister Gustav Schmidt, haben es die hiesigen Musiker und Musikfreunde zu danken, die neunte Sinfonie endlich in allen vier Sätzen gehört zu haben, und zwar ausschliesslich mit den Kräften des Hauses im Hause. Sie bildete den Haupt-Bestandtheil eines auserlesenen Programms zu seinem Benefiz-Concerte am Oster-Sonntag, das vielleicht in den Nummern des ersten Theils etwas zu classisch gewesen sein dürfte: 1) Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“; 2) Scene aus „Idomeneus“, vorgetragen von Frau Anschütz-Capitain und dem Chor-Personale; 3) Finale aus „*Cosi fan tutte*“, vorgetragen von den Damen Veith, Oswald, Zirndorfer und den Herren Baumann, Pichler und Dettmer; 4) Ouverture zu „Medea“; 5) Hymne aus „Medea“, vorgetragen von Fräul. Zirndorfer, Herrn Eppich und Herrn Dettmer.

Auffassung und Tempi waren das ganze Werk hindurch so vollkommen im Sinne des Autors, dass es diese Feder wahrhaft freut, nach gleichem Erlebnisse 1841 im pariser Conservatoire, dies von einem deutschen Dirigenten aussagen zu können*). Welche Missverständnisse fast aller Orten bei dieser Sinfonie Seitens der Herren Dirigenten sich offenbarten, dessen ist auch die Niederrheinische Musik-Zeitung schon öfters Zeuge gewesen. Und was hatte nicht diese Feder einstens über die Missverständnisse hierbei sogar von Seiten Mendelssohn's auszusagen! — Das frankfurter Theater-Orchester bethätigte seine Vorzüglichkeit in dieser schwierigen Aufgabe aufs rühmenswertheste. Zwanzig zweckmässig vertheilte Saiten-Instrumente wären jedoch noch erforderlich gewesen, um vornehmlich im ersten Satze mehr Kraft entwickeln zu können. In den anderen Sätzen wurde diese weniger vermisst. — Der Chor war gleichfalls vortrefflich und leistete bei so geringer Anzahl sowohl an Reinheit der Intonation als auch an Kraft und Ausdruck Ueberraschendes. Ehre dem Herrn Musik-Director Goltermann, der die schwierige Aufgabe in solcher Weise zu lösen verstand! Referent, der 1824 in Wien auch die Chöre des Opernhauses mit dem Chor-

*) Könnte man doch gleiches Lob auch bei den meisten Allegro-Sätzen in Mozart's Werken unserem Capellmeister spenden!

Director zur ersten Aufführung des Werkes vorzubereiten gehabt, weiss aus eigener Erfahrung, welche ungewohnte Hindernisse einem Opern-Chor darin entgegen stehen.

Die Solo-Stimmen befanden sich in den Händen der Damen Veith und Schmidt, dann der Herren Baumann und Dettmer. Auch ihre Gesammtleistung steht im besten Einklange mit den Vorbenannten, nur war ihnen die Nähe des Orchesters gefährlich. Solo-Stimmen sollen allzeit wenigstens vier bis fünf Schritte vom Orchester entfernt stehen, sonst werden sie erdrückt. Das verpönte *Fis* im Recitativ der Bass-Partie, das zu vielem Aerger schon Anlass gegeben, hat Herr Dettmer glücklich überwunden.

Der am Schlusse des Werkes von dem vollen Hause gespendete Beifall war für den Dirigenten wie für die Ausführenden ein sprechender Beweis der Zufriedenheit. Vielleicht findet Herr Capellmeister Schmidt darin zugleich eine Aufmunterung, dasselbe Werk bei einer sich darbietenden Gelegenheit nochmals zur Aufführung zu bringen, um dessen Verständniss, das sich nur aus der Totalität ergibt, den Musikfreunden zu ermöglichen.

Bei dieser Gelegenheit sei es dem Unterzeichneten erlaubt, auf eine Nichtübereinstimmung zwischen der Partitur und den gedruckten Orchester-Stimmen, die schon mehrfach, so gegenwärtig wieder, Zweifel bei den Dirigenten hervorgerufen, aufmerksam zu machen. Die gedruckten Stimmen weisen vor dem Schlusse des zweiten Satzes ein *Da capo al segno* auf, von da es zur *Coda* geht. Die Partitur zeigt die Wiederholung des $^3/_4$ bis zum Ruhepuncte Tact 3, Seite 65, nicht an. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass die Wiederholung nach Wortlaut der gedruckten Stimmen Statt finden muss, wenn man auch von dem Herkömmlichen absehen wollte; nur wäre es keinesfalls als *Crimen laesae* zu verzeichnen, wenn in Betracht der Länge des Satzes und dessen humoristischen Charakters die Wiederholung des zweiten Theiles allzeit wegfiele. Wie es Beethoven mit den herkömmlichen Wiederholungen in seinen letzten Lebensjahren gehalten, weisen die meisten Werke aller Gattungen aus dieser Periode sattsam aus. Bei Veranlassung der Aufführung seiner acht Sinfonieen im Josephstädter Theater 1823 und 24 hatte er mir ausdrücklich geboten, die Wiederholung der zweiten Theile zu übergeben, „weil doch schon Alles mehrmal gehört worden und die Leute die Sinfonieen schon auswendig wissen.“ Bei einzelnen Sonaten wollte er sogar die Wiederholung des ersten Theiles nicht mehr gelten lassen.

Gleichzeitig mit vorgedachtem Ereignisse hat Referent das Vergnügen, von einem anderen, nicht weniger bedeutenden sprechen zu können. Am Charfreitage ward nämlich Bach's Passion nach Matthäus vom Cäcilien-Vereine unter Leitung des Herrn Musik-Directors Messer seit Menschengedenken wieder einmal in ihrer Vollständigkeit mit Orgel und Orchester in der evangelischen Kirche auf dem Kornmarkte zur Aufführung gebracht. Bekanntlich steht dieses in seiner Art einzige Werk seit langen Jahren auf dem Charfreitags-Programm dieses Vereins, wie Graun's Tod Jesu auf dem der Sing-Akademie zu Berlin, nur wurde es stets mit Clavier-Begleitung vorgeführt, was, wenn nicht eine Verhöhnung, so doch eine Profanirung genannt werden muss. Die Aufführung, von welcher der Unterzeichnete nur in ihrer ersten Hälfte Zeuge sein konnte, soll durchweg eine vorzügliche gewesen sein, ausgenommen die Partie des Christus. Wie war es möglich, diese so zu vergreifen, dass man stellenweise einen recht guten Opern-Tyrann zu hören glaubte*)? Wo blieb der Ausdruck des Sanften, Versöhnlichen, Göttlichen, die dem Vortragenden doch recht nahe gelegt ist? Es ist Pflicht des Dirigenten, unrichtige Auffassungen der Sänger im Opern- und Concertsaale zu corrigiren, sonst trägt er die Hauptschuld der Missgestaltung. Diesen Fall abgerechnet, gereicht der Erfolg des Ganzen dem Dirigenten zu grosser Ehre, zumal die Aufstellung der Chöre nach beiden Seiten der Galerie eine sehr unvortheilhafte, dem Ensemble gefährliche genannt werden darf.

Im Uebrigen ist dieses Bethaus — denn Kirche nach dem eigentlichen Begriffe, wie ihn die Architektur lehrt, ist es nicht — für solche Zwecke ganz ungeeignet, weil auch räumlich zu klein, wesshalb die Wucht der Chormassen in Vereinigung mit Orgel und Orchester nicht nur die Klarheit, auch die Erhabenheit des Gesammt-Ausdrucks gefährdet. Kirchenmusik dieser Gattung darf niemals in Lärmen ausarten; denn dieses verscheucht die Andacht, die Erbauung, die solche Musik doch eigentlich wirken will und soll. Dem achtungswerthen Cäcilien-Vereine wäre daher zur Erreichung solchen Zweckes eine berliner Garnisonkirche oder die Hofkirche zu Dessau zu wünschen, um sich seines Strebens und seiner Leistung recht erfreuen zu können.

A. Schindler.

*) Noch zählt der Sänger des Christus zu den Dilettanten; er ist seines Zeichens ein Metzger, macht aber seiner Zunft als Sänger alle Ehre.

Ein Urtheil über die mannheimer Oper.

Zu Ausgang des Winters hat sich einer der vorzüglichsten Opernsänger aus der alten wiener Gesangschule kurze Zeit zu Mannheim aufgehalten und vier Opern-Aufführungen beigewohnt. Folgendes danken wir seiner Mittheilung.

„Der Fall mag in unserer Zeit wohl ein seltener sein, dass ein Theater zugleich mehrere so schöne, frische Stimmen besitzt, wie dermal das mannheimer. Allein man harrt vergebens, nur eine dieser Stimmen kunstgemäss singen zu hören. Alles schreit nach Belieben, woraus wohl zu schliessen ist, dass der Capellmeister mit der Gesangeskunst wenig oder gar nicht vertraut sein könne. Ein kalter Schauer überläuft den Sachkenner, des anderen Tages in der Zeitung lesen zu müssen: „ „Die Oper unter Leitung unseres berühmten Meisters Lachner ging gestern vortrefflich" " u. s. w. Bei so stereotyp sich wiederholenden Lobhudeleien in der Localpresse fragt man sich: Wozu all die Mühe einiger Kunst-Organe, die dem modernen Gesange anhaftenden Mängel und Gebrechen aufzudecken und auf ihre Abstellung hinzuarbeiten? — Die Sängerin Rohn hat eine prachtvolle Stimme, aber keine Idee von dramatischem Gesange, überhaupt von kunstgemässem Vortrage. Dessgleichen ist Fräul. Brand (aus Wien) im Besitze einer schönen Stimme von bedeutendem Umfange, allein der Gebrauch dieser Stimme, besonders im Brust-Register, ist für das Kenner-Ohr geradezu widrig. Das alles hört Herr Lachner ruhig an und scheint nichts weniger als davon verletzt zu sein. Die Tempi im Allegro nimmt Lachner, wie sein Bruder Franz in München, in der Regel viel zu schnell. Das Tempo z. B. in der Arie der Königin der Nacht war dermaassen übereilt, dass, wäre es ein Instrumentalstück für Violine oder Clavier, eine schleunigere Bewegung kaum mehr möglich gewesen wäre. Sie wurde aber gesungen: jedoch wie?! —

„Vollends aber der berühmte Maschinen-Virtuose Mühldorfer. Um ein schönes Bild zu geben, müssen die Sänger in der Mitte der Bühne Stellung nehmen. Die eine Hälfte des Tones verliert sich natürlich in die Coulissen, die andere kämpft mit dem Orchester. Zöge der Capellmeister seine Sänger Mühldorfer's Bildern vor, so würde er ihnen alsbald begreiflich machen, wie ganz anders die Wirkung ihrer Stimme sei, wenn sie über das Orchester hinweg in den Raum des Hauses erklingt. Aus der vom Orchester entfernten Stellung der Sänger rührt das häufige Distoniren und auch das Umwerfen her. Welcher italiänische Sänger in der Welt wird sich wohl vom Maschinisten die Stelle anweisen lassen, von der er seine Arie zu singen habe? Er tritt so nahe als möglich an die Lampen heran, um weder von der Coulisse noch vom Orchester im Ausströmen seiner Stimme behindert zu werden. Selbst in Ensemble-Stücken treten die italiänischen Operisten nicht hinter die erste Coulisse zurück. — Bei genauer Bekanntschaft mit den gegenwärtigen Opern-Zuständen in Deutschland, England, wohl auch in Frankreich, bin ich der Ueberzeugung, dass an dem in Deutschland bis zum Aeussersten verkommenen Gesangswesen auch die Herren Capellmeister viele Schuld tragen, weil sie fast alle nichts von der Gesangkunst verstehen. Diese ihre Unkenntniss geht Hand in Hand mit der der Sänger. Bei Zusammentreffen mit alten Collegen ist dieses Thema schon oft variirt worden, und waren wir der Meinung, dass es uns Ueberresten aus einer besseren Periode wohl Pflicht wäre, unseren einstigen Leitern, den wiener Capellmeistern Weigl, Umlauf und Seyfried, dem prager Triebensee, dem münchener Winter, dem stuttgarter Danzi und einigen wenigen anderen noch Denksäulen zu errichten. Diese Männer trugen keine Orden, waren auch keine Virtuosen, sie brachten aber alles mit, was zur Opern-Direction gehört.

„Ein Anderes, was in Mannheim exceptionel zu beobachten, ist: alle jene Opern, darin der Maschinist nicht Gelegenheit findet, seine Kunststücke anzubringen, werden entweder ignorirt oder, falls je eine in Scene kommt, nur als Lückenbüsser betrachtet. Und gerade sind es diese Lückenbüsser, die den Sängern Gelegenheit geben würden, Schule zu machen. Begreiflich ist das Publicum durch Mühldorfer's Schaugepränge so sehr verwöhnt, dass es eine Oper nur sehen will; wie es mit dem Hören beschaffen, lässt sich aus dem Geschrei der Operisten deutlich entnehmen. — Das Orchester verdient das ihm gezollte Lob, wäre aber in der Schattirung wesentlich besser, hätte es nur gebildete Sänger zu accompagniren. Seine Leistung und Mühldorfer's Maschinen scheinen aber ohne Widerspruch die Haupt-Erfordernisse in der Oper, der Stolz des Publicums und die Magnete zu sein, die so genannten Musikfreunde aus den benachbarten Städten oft in Massen anzuziehen. Geschehen ist es aber um jedes Opern-Institut, bei dem der Maschinist die erste Stimme hat."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag fand die letzte Soiree für Kammermusik im Hotel Disch Statt. Ausser einem Violin-Quartett von Mozart (*C-dur*) und einem von Beethoven (*G-dur*, Op. 18) wurden keine weiteren Ensemblestücke gemacht. Dafür entschädigte F. Hiller vollkommen durch den Vortrag von zwei Compositionen für Pianoforte allein, der Sonate von Beethoven in *E*, Op. 109, und der Variationen (*Huit mesures variées par F. Hiller*), welche eine fortlaufende Reihe von Veränderungen eines nur acht Tacte langen Thema's bilden — ein geniales Spiel mit allen nur möglichen rhythmischen und contrapunktischen Formen, das den Meister im Wissen und Können zeigt und den Zuhörer keinen Augenblick ohne spannendes Interesse lässt.

Am Donnerstag den 23. d. Mts. hielt der städtische Gesang-Verein unter Leitung seines Dirigenten, des k. Musik-Directors C. Reinthaler, eine öffentliche Versammlung vor einer eingeladenen Zuhörerschaft. Das Programm brachte: *Misericordias* von Durante, *Ave Maria* für Sopran von Cherubini, *Alla Trinita beata* (XVI. Jahrhundert) und aus der hohen Messe von J. S. Bach das *Gloria in excelsis Deo, Laudamus te, Gratias agimus* (Sopran-Arie mit obligater Violine), *Quoniam tu solus* (Bass-Arie) und die grosse Fuge *Cum sancto Spiritu*. In der zweiten Abtheilung den 126. Psalm (*a capella*) von C. Reinthaler (neu), Sextett aus dem Wasserträger von Cherubini und den Frühling aus J. Haydn's Jahreszeiten. Das Interessanteste waren die Bruchstücke der grossen Messe von Bach, und wiewohl alles, was vorgetragen wurde, recht gut gelang, so machte doch die genaue, sichere, kräftige und feurige Ausführung jener Prachtchöre, die uns in einen wahren Zauberwald von Polyphonie versetzen, dem ernsten Streben des Vereins, seinen schönen Kräften, und vor Allem der Tüchtigkeit des Dirigenten die grösste Ehre. Der Eindruck des letzten Chors *Cum sancto Spiritu* war ein überwältigender. Die beiden Arien freilich, obschon ganz gut vorgetragen, liessen das Publicum mehr das Sonderbare und dem heutigen Ohr und Sinn Ungewohnte, als das Kunstvolle dieser Gattung empfinden. Mit der Bass-Arie vermochte selbst ein Sänger wie DuMont-Fier nichts mehr zu erreichen, als die volle Anerkennung seiner künstlerischen Bildung. — Die neue Composition von Reinthaler hat uns gleich beim einmaligen und ersten Anhören recht angesprochen, namentlich in ihrer zweiten Hälfte, welche durch einen Solosatz für drei Frauenstimmen die Zuhörer noch besonders einnimmt.

Am Mittwoch trat Fräul. Louise Meyer als Norma zum ersten Male hier auf. Leider war sie durch die Reise und eine Erkältung angegriffen und gezwungen, einen Rest von Heiserkeit mit Anstrengung zu bekämpfen. Ein sicheres Urtheil über ihre Mittel vermochten wir uns daher, weil sie sie nicht in ihrer ganzen Fülle entwickeln durfte, noch nicht zu bilden. Allein trotzdem hat sie uns vollständig hingerissen und überall den Eindruck einer grossen Künstlerin und einer genialen Natur auf uns gemacht. Gesang und Spiel zeugten von richtiger Auffassung der Rolle, von wahrer Begeisterung für ihre Aufgabe, und die Ausführung liess keinen Zweifel übrig, dass die Leistung bei vollständiger Macht über das Organ eine meisterhafte sein müsse. Auch das Ensemble der Oper war gut: Frau Jagels-Roth (Adalgisa) und Herr Kahle (Sever) waren sehr brav und ärnteten ebenfalls lebhaften Beifall.

Die Vorbereitungen zu dem Musikfeste, welches in den Pfingsttagen in Aachen gefeiert wird, nehmen erfreulichen Fortgang. Für die Solo-Partieen sind gewonnen: Fräul. Louise Meyer aus Wien, ferner die Sänger Schneider, Dalle Aste und Göbbels. Was die Wahl der Musikstücke betrifft, so steht obenan Händel's Messias; der zweite Tag wird theils classischen Werken, wie einer Cantate von Bach und einer Sinfonie von Schubert gewidmet sein, theils aber auch der neueren Richtung Rechnung tragen, und wird diese durch eine symphonische Dichtung von Liszt, ein Oratorium von Berlioz, die „Kindheit Jesu", so wie eine Cantate von Schumann, des „Sängers Fluch", sein letztes Werk, vertreten sein. Der dritte Tag wird, wie gewöhnlich, hauptsächlich künstlerischen Leistungen vorbehalten sein, und sind auch hiefür, ausser Vorträgen der oben genannten Sänger und Sängerinnen noch deren einige von Instrumentalisten, so vom Violin-Virtuosen Singer und dem Pianisten Hans v. Bülow, zu erwarten. Das Fest leitet Liszt.

Berlin. Im Hause der Abgeordneten berichtete der Abgeordnete Mathis folgenden Fall: „In einem königsberger Blatte erschien von Herrn Köhler eine tadelnde Recension über eine im dortigen Theater gegebene neue Oper. Der Theater-Director Commissionsrath Woltersdorff liess darauf ein Placat an die Ecken schlagen, worin er sagte, dass er Herrn Köhler wegen Injurien gerichtlich belangen werde. Ein anderer Schriftsteller nahm sich nun des Herrn Köhler an und verfasste eine Schrift unter dem Titel: „Der Theater-Director Woltersdorff und die Kritik." Das Pflicht-Exemplar kam an die Policei, und diese liess auf der Stelle den Drucker rufen und bedeutete ihm, dass sie ihm auf der Stelle die Concession entziehen würde, wenn er ein einziges Exemplar der Schrift ausgäbe. Letztere — ich habe sie hier unter meinen Papieren — beschäftigt sich lediglich mit Theater-Angelegenheiten und berührt die Politik nicht im Mindesten."

Musik-Director Georg Vierling, rühmlichst bekannt durch die Composition der Ouverturen zu Shakespeare's Sturm und zu Schiller's Maria Stuart, der Hafislieder u. s. w., hat seit Anfang Februar einen Bach-Verein gegründet, der gedeihlichen Fortgang verspricht.

Mannheim, 15. April. Weber's Oberon wurde gestern in ganz kurzer Zeit zum dritten Male mit solchem Andrange von Fremden gegeben, dass Viele zurückgewiesen werden mussten; sechs Tage vorher waren alle verfügbaren Plätze genommen. Die neuen Decorationen, die Mühldorfer hierzu gemalt hat, übertreffen aber auch alles von ihm bisher Gesehene, namentlich die erste, feenhafte Decoration, der Anblick von Bagdad, die wandernde Gegend und die Schluss-Decoration. Er wurde jedesmal 2—3 Mal gerufen. Dass der musicalische Theil hierunter leidet, ist ganz natürlich, und die süddeutschen Blätter haben vollkommen Recht, wenn sie sagen, man habe die Decorationen zu Oberon mit Weber'scher Musik gegeben.

Das zweite mittelrheinische Musikfest wird am 14. und 15. Juni Statt finden. Samstag den 13., Vormittags, Empfang der fremden Sänger und Musiker; Nachmittags Hauptprobe zum Elias im Festlocal, dessen Zuhörerraum auf 3—4000 Menschen berechnet ist. Sonntag, Vormittags, 1. Concert, Nachmittags Musik im Schlossgarten, Abends grosse Oper u. s. w. Montag Morgens Probe, Nachmittags 2. Concert, Abends Ball im Theater.

Eine Correspondenz aus Braunschweig in der wiener Monatschrift für Theater und Musik sagt über den Sänger Thelen, gebürtig aus Köln, Schüler des Herrn E. Koch, Folgendes: „Von den jüngeren Kräften unserer Oper sind nur wenige dem Verhältnisse gemäss mit wirklicher Anerkennung zu nennen. Ein jugendlicher Bass, Herr Thelen, steht in Bezug auf die Kraft und Fülle der Stimme unter dem männlichen Personal obenan und dürfte darin überhaupt in Deutschland nicht häufig übertroffen werden; auch sein Fleiss ist anerkennungswerth, und seine äussere Erscheinung würde sehr vortheilhaft genannt werden können, wenn nicht der allzu gleichförmige Ausdruck seiner Gesichtszüge den Hauptmangel der geistig belebenden Fähigkeit verrathen würde. Rollen, bei denen eine schärfere Charakteristik weniger nothwendig ist,

und deren Hauptwirkung in der blossen Anwendung der Stimmmittel liegt, finden durch Herrn Thelen eine vortreffliche Durchführung, während er in Spiel-Partieen häufig zu wünschen lässt."

Hannover. Am 15. d. Mts. wurde zur Nachfeier des Geburtstages Ihrer Majestät der Königin Gluck's Iphigenie in Aulis unter Marschner's Leitung aufgeführt, und zwar mit sichtbar grossartigem Erfolg, der sich auch durch lauten und lebhaften Beifall trotz der Etiquette bekundete. Jeder, der ein tieferes, unverdorbenes Gefühl für das wahrhaft musicalisch-dramatische Schöne in seiner Brust trägt, wurde von der Erhabenheit, Einfachheit, Wahrheit der Declamation und der Melodie an sich selbst ergriffen, ja, erschüttert. Chöre und Orchester waren prächtig; unter den Darstellern zeichneten sich Frau Nottes (Klytämnestra) und Herr Rudolph (Agamemnon) besonders aus. — Für den Geburtstag Sr. Maj. des Königs wird dem Vernehmen nach „Der fliegende Holländer" von Rich. Wagner unter Leitung des Capellmeisters Fischer einstudirt. Nun, das gibt Gelegenheit, Original und Copie zu vergleichen.

Leipzig. Eine neue Gesangs-Composition höheren Stils wurde uns zuerst im Stiftungs-Concerte des Universitäts-Sängervereins zu St. Paulus, dann im XVIII. Gewandhaus-Concerte entgegengebracht, natürlich von den Paulinern selbst gesungen; es war ein diesem Sängerchor gewidmetes „Lied vom Wein" (die Worte von Emanuel Geibel) von Jul. Rietz — ein sehr charakteristisches und tief ausgearbeitetes Musikstück für Männerchor, Orchester und Soli, welche hier von unseren Schneider und Behr gesungen wurden und ganz besonders schön sind. Dem gediegenen Werke wäre jedoch ein leichterer Fluss des musicalischen Gedankens und weniger Länge zu wünschen.

Wien. Am 22. März gab ein Componist, Herr Langwara, ein von günstig gestimmten Zuhörern freundlich aufgenommenes Concert. Soweit nach einmaligem Anhören neuer Compositionen ein endgültiges Urtheil gestattet ist, lässt sich Herrn Langwara ein in vieler Beziehung noch bildungsfähiges, in der Behandlung der Formen bereits ziemlich reifes Talent nicht absprechen. Die uns vorgeführten Werke (eine Sonate, ein Quartett, ein Trio) sind gut erfunden und tüchtig durchgeführt; keine Ideen von aussergewöhnlicher Bedeutung, aber doch selbstständige Ideen; dabei ein Anlehnen an die besten Muster dieser Gattung — Mozart, Beethoven —, ohne sclavische Nachahmung einzelner Formeln, und eine wohlthuende Hinneigung zur Klarheit der Durchführung und zum melodisch wohlklingenden Ausdrucke.

Therese Milanollo verheirathet sich mit dem Capitän vom Geniecorps Theodor Parmentier. Letzterer war thätig bei Bomarsund und später als Adjutant des bekannten Generals Niel nach Sebastopol gesandt. Er ist ein sehr gebildeter Dilettant und auch Componist, und hat durch Uebersetzung ins Französische den Liedern von S. G. Reissiger in Frankreich Aufnahme bereitet. — (Cf. Niederrh. Musik-Zeitung, Nr. 29, III. Jahrg., S. 230)

Florenz. Napoleone Moriani, der berühmte Tenorist, hat vor Kurzem bei seinem Wiederauftreten auf den Brettern der Pergola in Donizetti's „Maria Padilla" einen wahren Triumph gefeiert. Das florentinische Journal L'Indicatore behauptet, dass Moriani noch immer im Besitze jener herrlichen Stimme sei, welche im Vereine mit seinem hinreissend leidenschaftlichen, poesie-durchglühten Vortrage, namentlich im getragenen Gesange, seit Jahren so viele Tausende von Zuhörern entzückt hat.

Petersburg. Die Nachricht vom Tode Mich. v. Glinka's hat tiefe Betrübniss in den musicalischen Kreisen hervorgerufen; er war der eminenteste der russischen Componisten. Die philharmonische Gesellschaft veranstaltete am 10. d. Mts. eine Trauerfeier, in der nur Glinka'sche Compositionen zur Aufführung kamen. Hr. v. Glinka war niemals im Staatsdienste; er besass bedeutende Güter in Klein-Russland.

Deutsche Tonhalle.

Der Verein setzt hiermit den Preis von zwanzig Ducaten auf eine vierhändige Orgel-Sonate (bestehend in drei Sätzen, im letzten eine Fuge) für eine Orgel mit zwei Manualen und vollständigem Pedale.

Das Pedal ist beiden Spielern obligat zuzutheilen, und zwar so, dass jeder die ihm zukommende Hälfte desselben übernimmt.

Die Bewerbungen um diesen Preis sind, wenigstens geheftet, mit einem deutschen Spruche versehen und von einem versiegelten Zettel begleitet, der den Namen und Wohnort des Verfassers enthält und aussen dessen erwählten Preisrichter nennt, der deutschen Tonhalle frei hieher einzusenden.

Die Einsendung hat spätestens im Monat September dieses Jahres zu geschehen.

Den Preis erhält der Verfasser desjenigen der so eingekommenen Werke und dieses selbst zu eigen, welchem ihn die Mehrheit der meiststimmig erwählten drei Herren Preisrichter zuerkennt.

Im Uebrigen sind die Satzungen der deutschen Tonhalle hieher maassgebend.

Mannheim, Ostern 1857. Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. | KÖLN, 2. Mai 1857. | V. Jahrgang.

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

IV.

(S. I. Nr. 13, II. Nr. 14, III. Nr. 15.)

Mit allen späteren Werken Beethoven's verfährt Ulibischeff sehr summarisch, indem er die bedeutendsten derselben, z. B. die neunte Sinfonie und die grosse Messe in *D*, so wie die grossen Clavier-Sonaten gar nicht in Betracht zieht, geschweige denn analysirt, und auch aus den Violin-Quartetten nur ein paar Mal eine kleine Reihe von Tacten anführt, um die Verstösse des Meisters gegen die Grammatik zu beweisen. Das Letztere ist aber schon hundert Mal geschehen. Hier, bei den Werken der dritten Periode, hätten wir gerade ausführliche Begründung der absprechenden Urtheile erwartet; wir suchen sie aber vergebens. Der ganze Abschnitt darüber fasst nur 30 Seiten, wozu man allenfalls noch die letzten 15 Seiten des Capitels über die zweite Periode ziehen kann. Allein was sind 45 Seiten gegen mehr als 300 Seiten, wenn der Haupt-Aufgabe des Buches nur jene gewidmet sind?

Nun lässt aber der Verfasser noch dazu fast nur andere Schriftsteller und Kritiker in diesem Abschnitt reden, namentlich Fetis und Berlioz, zuletzt auch den „Wohlbekannten"; er selbst fügt aber wenig oder gar nichts weiter zu diesen alten abgedroschenen Schulmeistereien, die man in Deutschland schon wieder vergessen hat, hinzu, als einige Seitenhiebe gegen Herrn von Lenz und einige schlechte Witze über — die Deutschen. Das Letztere macht überhaupt in dem ganzen Buche einen störenden Eindruck; es ist, als wenn ein Schüler, der seinem Lehrer alles verdankt, was er weiss, über ihn zu schimpfen anfängt, sobald er ihn nicht mehr versteht. In dieser und mancher anderen Beziehung zeigt sich das Gemüth des liebenswürdigen Mannes, der Mozart's Biographie geschrieben, auf eine merkwürdige Weise verbittert.

Den Wegfall einer ausführlicheren Analyse der letzten Werke entschuldigt er mit folgenden Worten (S. 251): „Wenn ich trotz der ernstesten Aufmerksamkeit dieses Werk (die VIII. Sinfonie in *F*) nicht auf die Einheit einer Idee, eines Gefühls oder irgend eines Bildes der Phantasie habe zurückführen können, wenn ich Mühe gehabt habe, den melodischen Charakter einiger Stellen heraus zu finden, so wird man die Schwierigkeit oder vielmehr die Unmöglichkeit [d. h. für Herrn U.] begreifen, die Werke der dritten Periode nach ihrer psychologischen oder materiellen Analogie zu analysiren, da in ihnen die Melodie, die eigentliche Hauptvertreterin des musicalischen Inhalts, oft gar nichts sagt, und die Harmonie, die nicht weniger häufig in ihren Grundlehren verletzt ist, uns auch keinen Aufschluss weiter verschaffen kann. Dies wäre schon ein Grund, meine Analysen nicht weiter fortzuführen." — *Quod erat demonstrandum!* Denn ohne Beweise heisst obiger Satz nichts weiter als: „Dieser Stoff ist schlecht, weil ich seine Bestandtheile für schlecht halte; das Letztere zu beweisen ist mir unmöglich, folglich auch nicht nöthig!"

Den zweiten Grund, sich auf keine Zergliederung weiter einzulassen, findet er in dem „Vortheil", andere „Autoritäten" für sich sprechen zu lassen. Damit können wir, die wir das Unglück haben in Deutschland zu wohnen, wo man jene Sterne längst als Nebelflecke erkannt hat, nicht zufrieden sein. Wir hofften im Osten einen neuen aufgehen zu sehen, aber er bringt uns kein neues Licht, sondern nur den alten Fluch: „Heutzutage erklären sich Einige (?) für die letzten Werke Beethoven's. Das könnt Ihr thun, wenn in der That Euer Geschmack so beschaffen ist, was aber bei Menschen von gesundem Gehör

schwer vorauszusetzen ist (!). Wenn Ihr aber behauptet, Alles schön zu finden und zu bewundern, das Quintett in *C* und die fünf letzten Quartette, die Mondschein-Sonate und die Sonate Op. 106, die Sinfonie in *C-moll* und die neunte Sinfonie, so lügt Ihr *(vous ne dites pas vrai)*, oder Ihr versteht von dem, was Ihr zu lieben und zu bewundern vorgebt, kein Wort, oder Ihr seid Adepten." (!!) S. 252.

Die Adepten schreiben sich, nach Ulibischeff, schon aus früherer Zeit, seit der Erscheinung der Rasumowsky's her; die Ausleger *(les Glossateurs)* sind erst 1848 entstanden (!). „Durch die Adepten ist Op. 59 der Quartette bereits über Op. 18 gestellt; eine nahe Zukunft — sie beginnt schon — wird Op. 127, 130, 131, 132, 135 die grössesten, jene des Op. 59 nur die grossen Quartette nennen. Und mit Recht; denn das längste von Op. 18 hat in der Partitur 30 Seiten, das längste von Op. 59 hat 38 S. und das längste von den fünf letzten hat 62 Seiten. Zahlen beweisen."

Der ganze Beweis gegen Op. 59 besteht in Folgendem: „Diese Quartette sind sehr arm an Melodie, die Motive sind weniger wegen ihres Werthes an sich, als im Interesse der contrapunktischen Operationen gewählt. — Zwei Beispiele werden diese Behauptung rechtfertigen." — Diese sind die ersten 4 Tacte de Nr. 2 in *E-moll* (2 Tacte *E-moll*, 1 Tact Pause, 2 Tacte *F-dur*), worin Ulibischeff „eine der nichtssagendsten und schwächsten Aufeinanderfolgen sieht, die auf dem Gebiet der verbotenen Octaven gefunden werden können" — und der Anfang des Scherzo's:



wovon er die 9 ersten Tacte ausschreibt, um im 4. und 8. Tacte dem Accord *d a f gis h* den Process zu machen. Die Aeusserung, „dass dieses Bruchstück eben so wenig in harmonischer, als in melodischer und rhythmischer Beziehung angenehm sei" — ist, abgesehen von des Verfassers subjectivem Urtheil über Rhythmus, in Bezug auf das Melodische nicht einmal ehrlich, da die Melodie erst nach diesem Bruchstück beginnt.

Der Verfasser, der in der Kenntniss der heutigen musicalischen Literatur der Deutschen um mehrere Jahre zurück ist, begründet seine ganze Aesthetik auf Empfindungen und Gefühle, welche die Musik ausdrücken solle; von dem wahren Inhalt der absoluten Musik, der in musicalischen Ideen besteht, die nichts weiter als das sind und sein wollen, hat er keine Vorstellung. Er will zwar keine Programm-Musik, aber doch eine Musik, auf welche man sich leicht ein Programm machen könne. Daher ist ihm denn „der psychologische Charakter der Rasumowsky-Quartette sehr unbesimmt, sehr wenig erkennbar und erzählbar, weil sie nur wenig Anregungen für das Herz und noch weniger Einschmeichelndes für das Ohr haben." — „Reicher an mühsamen Grübeleien als an Euphonie zeigt Op. 59 bereits jene Ueberladung mit Noten, Modulationen, Nachahmungen und vielfacher Zeichnung, jene Polyphonie, wie die Deutschen es nennen, welche eines der unterscheidendsten Zeichen der dritten Manier ist." — Endlich darf natürlich auch der Vorwurf der Schwierigkeit der Ausführung nicht fehlen, denn Ulibischeff ist selbst Violinspieler und „findet in Op. 59 schon solche Ungehörigkeiten, dass die geschicktesten Virtuosen mehr oder weniger an der Ausführung scheitern."

Zuletzt noch dies. Bei Damcke in Petersburg hörte unser Veteran (Schreiber dieses ist übrigens auch ein Sechsziger; es kommt nur darauf an, ob wir mit den Jahren, oder die Jahre über uns hinweg gehen) eines Tages das Quartett in *F*, Op. 59, Nr. 1, von dem damals vollkommensten Quartett-Verein L. Maurer's, seiner beiden Söhne und des Bratschisten Albrecht. Am Schlusse des Finale's sagte er: „Dieses arme russische Thema macht, so wie es hier von Beethoven gehandhabt und in Fluten von deutscher Gelehrsamkeit ersäuft worden ist, auf mich den Eindruck eines russischen Bauers, dem man einen Doctor-Mantel angezogen und eine Perrücke aufgesetzt, ihm aber seinen struppigen Bart, seine Holzschuhe und seine Muschikmütze gelassen hat, die über die Perrücke gestülpt ist. Da ist ja weder Sinn noch Geschmack darin. Sie kennen alle die Kamarinskaia von Glinka; so muss man russische Thema's behandeln." (S. 265.) — Ulibischeff fährt fort: „Ich wurde nicht gesteinigt. Im Gegentheil, alle diese Künstler fanden meine Bemerkung richtig." — Das beweis't allerdings etwas: nämlich, dass jene deutschen Künstler sehr höflich waren, und ihre Liebedienerei einem russischen Grossen gegenüber diesen leider nach solchen Erfahrungen wenigstens einiger Maassen entschuldigt, wenn er über deutsches Wesen spöttelt. Der Freiherr vom Stein trat freilich 1812 selbst an der kaiserlichen Tafel anders auf. Nun, jene Herren leben ja noch; sie werden hoffentlich in dieser Veröffentlichung eine Aufforderung sehen, der Wahrheit die Ehre zu geben. Ueber Glinka, einen

verdienstvollen russischen Componisten, vergleiche man den Nekrolog in der heutigen Nummer. In der darin angeführten Stelle (S. 34 unseres Ulibischeff) hat Glinka „eine Aufgabe gelös't, deren Lösung Mozart unmöglich war", und hier (S. 266) wird er Beethoven zum Muster aufgestellt! Da hat denn doch der Russe den Kritiker dermaassen in den Sumpf geritten, dass ihm nur Samiel wieder heraus helfen kann.

Ulibischeff meint, weitere Analysen, als diese, seien überflüssig. Für uns und unsere Leser allerdings auch, aber in anderem Sinne.

Wie es mit den verheissenen Beweisen für die Verdammlichkeit der Werke der dritten Periode bei Ulibischeff aussieht, haben wir nun sattsam gesehen. Es bleibt uns noch übrig, der zweiten Verheissung nachzugehen, nämlich dem Versuche einer neuen Erklärung der Verirrung Beethoven's in seinen letzten Werken.

Wir begegnen hier zunächst einer glänzend geschriebenen Stelle, welche wir zum Beweise unseres allgemeinen Urtheils, dass das Buch trotz aller Absonderlichkeiten doch durchweg interessant ist, übersetzen:

„Setzen wir den Fall, dass alle Werke der letzten Periode verloren gegangen und nur das Verzeichniss derselben auf uns gekommen wäre. Man könnte dann, gestützt auf die biographischen Nachrichten, durch eine Reihe von Inductionen auf folgenden Gedankengang kommen.

„Ein Mann von 53 Jahren, viel älter als seine Jahre, weil der finsterste, misstrauischste, schwarzgalligste, unglücklichste Mensch, konnte die Leidenschaft seiner Jugend und die energische und gewaltige Grösse seines reiferen Alters nicht bewahrt haben. Man würde vermuthen, dass die Werke dieser dritten Periode weit weniger melodieenreich sein würden, als die früheren; denn die Melodie ist beim Musiker die Jugend des Herzens, die Gluth der Phantasie, die sinnliche und ideale Poesie, mit Einem Worte: die Liebe, die Ueberfülle der elektrischen oder nervösen Durchströmung, das Princip des Lebens. Man würde ferner annehmen, dass Beethoven, seit zehn Jahren taub, weniger empfänglich für den Reiz des Wohlklangs geworden sei, und dass er andererseits, schwächer in der melodischen Erfindung, die Schöpfungskraft, die ihm noch blieb, auf neue und ungewöhnliche harmonische, contrapunktische und rhythmische Combinationen verwandt habe, indem er auf diese Weise das, was dem Ohr, das für ihn todt war, schmeichelte, durch das ersetzte, was das Auge auf dem Notenblatt beschäftigte und interessirte.

„Zöge man dann die Vereinsamung Beethoven's in dieser Periode seines Lebens in Betracht, die sein Neffe auf schreckliche Weise verbitterte, so würde man sich fragen müssen, wo er die Begeisterung schöpfen sollte? Bei den Menschen? Er floh sie. Aus der Liebe? Die Zeit dazu war längst vorüber, für ihn mehr als für jeden Anderen. Aus der Freundschaft? Er glaubte nicht mehr daran. Aus der Natur? Ihre Erscheinungen spiegeln nur unser eigenes Bild wieder, und Beethoven hatte sich seit der Zeit, wo er die Pastoral-Sinfonie schrieb, sehr verändert. In der traurigen Wirklichkeit, die ihn umlagerte und niederdrückte, hatte Beethoven keine Zuflucht, als die Einsamkeit seines Ichs, den schrecklichsten Kerker, in welchen die Seele eines Lebendigen sich einschliessen kann. Er musste sich in die Tiefen jener trostlosen Metaphysik versenken, aus denen unablässig die Frage Hamlet's aufsteigt und von ewigem Schweigen zurückgewiesen wird, wenn der Glaube nicht darauf antwortet.

„Diese inneren Betrachtungen, dieses aufreibende Brüten, das in eine Art von chronischer Seelenkrankheit überging, mussten nothwendig sich in seiner Musik wiederspiegeln und ihr etwas Finsteres und Dürres verleihen. Wahrscheinlich war der Ausdruck nicht mehr darin, und das Unbestimmte herrschte; mühevolle und unfruchtbare Grübeleien traten an die Stelle der Begeisterung, die glückliche und unfreiwillige Originalität artete zu einer systematischen Absonderlichkeit aus, und die Ideen des Musikers verloren sich allem Anschein nach, während sie Tiefe suchten, ins Leere."

Ulibischeff meint nun, dass dieser Gedankengang nichts Gezwungenes habe und der Faden der Ariadne sei, an welchem die Kritik dahin gelangt sein würde, die letzte Schreibart Beethoven's Zug für Zug zu charakterisiren. Es ist einiges Wahre daran; aber Eines vergisst Ulibischeff gänzlich, das ist, die angeborene Kraft des Flügelschlags eines so ungeheuren Genius in Anschlag zu bringen, welche in Stunden der Weihe und des inneren Dranges alle Stricke zerreisst, die ihn an die Erde fesseln, und ihn emporhebt in Regionen, aus denen er dem Kritiker zuruft:

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!" —

Worin besteht nun aber die neue Erklärung des Entstehens der Eigenthümlichkeit der letzten Werke? Genau genommen in nichts Anderem als darin, dass Ulibischeff die verschiedenen Veranlassungen, welche längst angeführt worden sind, als Taubheit, seltsamer Charakter, Verachtung des Hergebrachten und der Kritik, zusammenfasst und zu

einem gewissen Grade von Verrücktheit steigert. Er sagt geradezu (S. 271), „dass nicht die Rede davon sei, ob in Beethoven's Verstandes-Functionen eine Störung eingetreten sei oder nicht, sondern davon, die materiellen und moralischen Ursachen dieser Störung zu entdecken" — und S. 272: „Einige Kritiker behaupten, Beethoven habe den vollen Gebrauch seiner Vernunft und seiner Fähigkeiten als Componist bis zu seinem Tode bewahrt. Diese Meinung verdient keine Erörterung. Wenn das gewesen wäre, so hätte er nicht vergessen können, was jeder Musiker weiss, dass falsche Accorde geradezu nichts ausdrücken" u. s. w.

Ulibischeff macht nun folgender Weise seine Schlüsse:

1. Die Taubheit, beginnend seit seinem 27. Jahre, verwischte bei Beethoven zunächst den grellen Eindruck der Dissonanz. Er bedurfte nach und nach immer schärferer, schneidenderer Accorde, wie ein überreizter Gaumen mehr Pfeffer und Alkohol bedarf. — Hierbei vergisst Ulibischeff schon, was er S. 271 sehr richtig gegen diese Annahme gesagt hat: „Taub? Als wenn ein Componist Ohren brauchte, um auf dem Papier das Falsche von dem Richtigen zu unterscheiden!"

2. Die Eigenheiten seines Charakters und sein moralischer Zustand in den letzten Jahren. Hier werden nun alle Geschichtchen von Eigensinn und Schroffheit nach Schindler wiederholt und daraus auf ziemlich philisterhafte Weise geschlossen, nicht etwa, dass Beethoven ein Sonderling, sondern etwas Weniges verrückt gewesen sei.

3. Mystische Ideen Beethoven's über das Wesen der Tonkunst müssen ebenfalls als Beweise herhalten.

Endlich kommt Ulibischeff aber dennoch wieder auf die Taubheit als Hauptgrund zurück, so dass die verheissene ganz neue Erklärung des räthselhaften Wesens des grossen Genie's nichts bringt, was nicht schon gesagt wäre von allen denen, die Ulibischeff's Ansicht über die letzten Werke Beethoven's theilen. Er fährt nämlich im Wesentlichen so fort:

„Noch nicht ganz taub, gewöhnte sich Beethoven an Missklänge; ganz taub, verlor er auch die Erinnerung an die wirklichen Töne (!) und überliess sich einem eingebildeten Hören. So gerieth er in die Täuschungen einer idealen Musik, die in keiner Beziehung mehr zu der wirklichen stand (!). Die mystischen Ideen, in Verbindung mit den Täuschungen der Taubheit, konnten nun jene plötzlichen Visionen, jenen lebhaften, aber trügerischen Schimmer der Seele erzeugen (?), was Symptome oder oft Vorboten der Verrücktheit sind, wie Herr Esquiros in einem trefflichen Buche über *Philosophie médicale* bezeugt (?). Es ging Beethoven wie einem Astronomen, der die Kehrseite des Mondes beobachtet zu haben träumt und diese Beobachtungen veröffentlicht. Eben so wollte Beethoven die Kehrseite der Musik, die keine hat, ausfindig machen. Da er aber nichts mehr hörte, die Erinnerung an die klingende Musik verloren hatte und theilweise Schatten seinen Verstand umnachteten, so brachte er Werke hervor, die ihm erhaben in Erfindung und Harmonie schienen, aber für diejenigen, die mit ihren Ohren hörten, ein mit Siegeln verschlossenes Buch blieben."

Das sind Beweise, die sich im Kreise drehen und uns nicht um ein Jota weiter bringen, und Ulibischeff überragt dabei seine Vorgänger um nichts weiter, als dass er einen gewissen Grad von Verrücktheit bei Beethoven ganz positiv behauptet. Gott vergebe ihm die Sünde! Die Nachahmer in unserer Zeit zeigen am besten den himmelweiten Unterschied, der zwischen grillenhaften, chimärischen Productionen und den letzten Thaten jenes unsterblichen Genie's besteht.

L. Bischoff.

Münchener Briefe.

[Abonnements-Concerte im Odeon — Palmsonntag Missa in *D* von Beethoven — III. Soiree für Kammermusik — Oratorien-Verein — Concert von Bärmann]

Den 23. April 1857.

Das dritte Abonnements-Concert im Odeon begann mit der *Sinfonie militaire* von Haydn, welche mit aller Feinheit gespielt wurde. Fräul. Schwarzbach sang darauf eine Concert-Arie von Mozart; uns wollte die Wahl dieses Stückes nicht recht zusagen. Das Recitativ der Arie ist schön, auch enthält dieselbe anziehend Melodisches — ist sie ja doch von Mozart! Aber das Ganze erschien uns nicht rund, sondern etwas zerrissen, und machte auch keinen befriedigenden Eindruck. Nun folgte als erste Nummer der zweiten Abtheilung eine Ouverture des königlichen Capellmeisters Stuntz, von ihm selbst dirigirt — eine Composition, welche hier und da eine recht geschickte Mache, aber auch ein gutes Theil Geschmacklosigkeit verräth; es findet sich unter Anderem darin die Combination eines Chorals mit einem ganz trivialen Tanz-Rhythmus. Ein komisches Duett von Cimarosa für zwei Bässe wurde von den Herren Kindermann und Sigl leidlich vorgetragen, war aber eigentlich für den Concertsaal nicht geeignet. Die Herren Kahl sen. und jun. spielten sodann ein Concertant von Spohr für zwei

Violinen mit kleinem Ton und vermochten die Composition, die wie alle Spohr'schen einen markigen, kühnen Bogenstrich erfordert, nicht zur Geltung zu bringen. So war im Ganzen dieses Concert kein erquickliches, und wir waren froh, dass die frische Ouverture zu den Abenceragen von Cherubini die etwas gesunkene Stimmung am Schlusse des Concerts wieder hob.

Das letzte Abonnements-Concert brachte die erste Sinfonie von Beethoven, die hier selten gemacht wird. Das Comite, welches die Programme festsetzt, liebt es überhaupt sehr, sich nur an einige wenige von den Sinfonieen von Beethoven, Mozart und Haydn zu halten und immer wieder dieselben vorzuführen; es ist dies ein Unrecht, das am Publicum begangen wird; die Ursache davon mag theilweise Bequemlichkeit sein, indem man die bereits oft gespielten Sinfonieen wenig zu probiren braucht. Die *C-dur*-Sinfonie wurde im Ganzen recht fein executirt; man konnte jedoch merken, dass das Orchester noch nicht so ganz damit vertraut war. Frau Diez erfreute uns darauf durch den schönen, einfachen, doch seelenvollen Vortrag der bekannten Arie aus Rinaldo von Händel. Man hatte zur Begleitung statt der ursprünglichen Instrumentation*) die von Meyerbeer gewählt, und so sehr wir sonst gegen dergleichen Arrangements eifern möchten, konnten wir nicht umhin, zu gestehen, dass die Bearbeitung von Meyerbeer sehr geschmackvoll, geschickt und dabei discret gemacht ist. — Das folgende Stück war Lachner's Festchor zur Mozart-Säcularfeier für Männerstimmen mit Begleitung von Blechmusik. Es war ein unglücklicher Gedanke, diese Composition, welche in Salzburg, von grossen Massen, in gehobener Stimmung, bei Fackelschein um Mozart's Standbild gesungen, bedeutende Wirkung machte, nun in den Odeonsaal zu verpflanzen; denn hier ermüdete sie durch ihre Länge und die häufige Verwendung lärmender Instrumente, welche im Freien sehr gut klangen. — Es freut uns, berichten zu können, dass unser neulich geäusserter Wunsch Betreffs Vorführung Bach'scher Original-Compositionen für Orchester bereits in Erfüllung gegangen ist. Wer vermag die Wirkung zu beschreiben, welche die mit massenhafter Besetzung executirte Orchester-Suite in *G-dur* des ehrwürdigen Joh. Seb. Bach auf alle empfänglichen Hörer machte! Diese Aufführung war wieder einmal ein Fest für alle Verehrer des grossen Meisters; denn namentlich durch den letzten Satz der Suite wurde das ganze Publicum von Staunen ergriffen und zur Bewunderung fortgerissen, die sich am Schlusse durch donnernden Applaus kund gab. Unsere Capelle und ihr Generalissimus Lachner haben sich dabei aber auch wieder durch eine meisterhafte Leistung ausgezeichnet; Alle waren sichtlich selbst von der Aufgabe begeistert. — Ein zweiter Männerchor mit Harmonie-Begleitung von Lachner, „Die Hermannsschlacht", Text von Klopstock, fand vielen Beifall. Wir fanden in diesem Chor viel Schönes und Würdiges; doch will uns bedünken, die Piano-Stellen, in denen die Tenöre bis in *ais* und *h* fistuliren müssen, passten ihrer Weichlichkeit halber schlecht zu dem ersten kräftigen Motiv und überhaupt nicht zu einem Schlacht- und Siegesgesange. Die Ruy-Blas-Ouverture von Mendelssohn war die letzte Nummer des Abends und wurde gut gespielt.

Am Palmsonntage wurde die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven aufgeführt, das Werk, wozu der Meister nach seinem eigenen Geständnisse sein Bestes verwandt. Es enthält auch gewiss das Erhabenste und Grösste, das Beethoven gedacht. Das *Kyrie*, das *Sanctus* und *Benedictus* sind Sätze von überwältigender Schönheit; in jedem Theile der Messe finden sich Stellen, welche wundervoll sind. In welche Mystik ist das „*Et incarnatus est*" gehüllt! Klingt es nicht wie Offenbarung des Unbegreiflichsten durch Engelstimmen? Wie ernst und düster ist dann wieder das „*Passus et sepultus est*" gehalten! Ist es nicht, wenn die Solo-Violine im *Benedictus* auf dem hohen *G* einsetzt und dann, von luftigen Harmonieen getragen, abwärts geht, als komme uns hoch vom Himmel die Botschaft des Heils? Kann es ein inniger Dankgebet geben, als den Einsatz der Singstimmen: „*Benedictus, qui venit*"? Wir können freilich nicht die Ansicht derer theilen, welche Alles in dieser Messe gläubig hinnehmen, und werden weder die oft zu Tage tretende Ungeschicklichkeit in Handhabung contrapunktischer Formen, noch die häufigen Excentricitäten in der Modulation, noch die entsetzlichen Zumuthungen an die Singstimmen, noch das Schlachtgetümmel und die dramatischen Recitative im *Agnus Dei* rechtfertigen. Aber wir wollen uns auch durch diese Mängel nicht in der Anerkennung und im Genusse des herrlichen Werkes beirren lassen. Die Aufführung war im Ganzen eine sehr gute. Chor und Orchester waren tüchtig; die Solostimmen liessen freilich zu wünschen übrig, allein man darf mit den Sängern bei dieser Messe nicht zu streng rechten. Das Solo-Quartett war an manchen Stellen doppelt besetzt, und dies that gute Wirkung. Lassen Sie mich noch des meisterhaften Vortrages des Violin-Solo's durch Lauterbach erwähnen; seine Leistung war eine wesentliche Zierde der ganzen Auffüh-

*) Unseres Wissens hat die Original-Partitur nur einen Grundbass. Die Redaction.

rung. Leider hatte das herrliche Wetter viele Leute abgehalten, das Concert zu besuchen, und wir bedauern von Herzen, dass der Odeonsaal nicht gefüllter war.

Wir waren leider verhindert, ein Extra-Concert der königlichen Capelle am Ostersonntag zu besuchen. Alle Welt spricht entzückt von Lauterbach's Spiel. Er hatte ein Concert von Kreutzer gewählt, und Kenner versichern, er habe sich nie so glänzend ausgezeichnet, wie an diesem Abende. Ausserdem wurde Beethoven's Musik zu Prometheus aufgeführt.

Die dritte Soiree für Kammermusik von Lauterbach und Wüllner brachte das Trio für Streich-Instrumente in *G-dur* von Beethoven, welches die Herren Lauterbach, E. Moralt und Müller sehr schön vortrugen; darauf spielte Herr Wüllner die *C-moll*-Sonate, Op. 111, von Beethoven; der erste Satz gelang ihm nicht recht; er klang unruhig und hier und da unklar. Die Variationen dagegen spielte Herr Wüllner ganz vortrefflich; der lange Triller am Schlusse war musterhaft. Das *Es-dur*-Quartett von Mozart, welches recht wacker durchgeführt wurde, sprach allgemein an. Das Programm der letzten Soiree war: das Schumann'sche Quintett, ein Trio in *A-dur* von Haydn und das Quartett in *F-dur*, Op. 59, von Beethoven. Das erste Werk, eines der besten und klarsten von Schumann, wurde hier zum zweiten Male aufgeführt und gefiel besser, als das erste Mal. Wir müssen auch allen Mitwirkenden, den Herren Wüllner, Lauterbach, E. Moralt, Kahl und Müller, besonderen Dank für ihr präcises Zusammenspiel, für die mit Einem Worte sehr gelungene Aufführung zollen. — Gefiel das Quintett, so entzückte das Trio von Haydn, dessen ewige Jugendfrische immer aufs Neue überrascht. Um den Cyklus der Soireen würdig zu schliessen, zeichneten sich die Quartettspieler noch durch den Vortrag des Beethoven'schen Werkes aus; zu loben war, dass sie das Scherzo sehr ruhig nahmen; es kann dadurch nur gewinnen. Die Kammermusik-Soireen haben in diesem Winter sehr Schönes gebracht, und die Theilnahme des Publicums an denselben war eine grosse. Mögen die Herren Lauterbach und Wüllner uns künftigen Winter wieder eben solche Genüsse bieten.

Der Oratorien-Verein hat sich am 20. d. Mts. durch eine schöne Aufführung des Israel in Aegypten hervorgethan. Mit Freuden bezeugen wir, dass der Verein grosse Fortschritte gemacht hat. Die Chöre waren durch den Dirigenten, Herrn von Perfall, sehr sorgfältig einstudirt worden und gingen recht präcis. Besonders schön klang der mächtige Chor: „Das hören die Völker und sind erstaunt.“ Hier und da hätten wir noch etwas mehr Feuer gewünscht, aber das wird sich wohl bei zunehmender Sicherheit noch finden. Frau von Mangstl-Hetzenecker sang die Recitative und zwei Arien ganz vortrefflich; auch das Duett für zwei Bässe ging recht gut. Wir hoffen und wünschen, dass der Verein, der über so schöne Kräfte verfügt, auf dem eingeschlagenen Wege bleiben und in seinem Streben nicht ermüden und ermatten werde.

Wir haben nun noch eines Concertes zu erwähnen, das Herr Bärmann gestern im Odeon gab. Er bewährte sich als hervorragender Clarinett-Virtuose, wie auch Herr Lauterbach in einem von ihm selbst componirten Stücke seine ganze Virtuosität auf der Geige entwickelte. Herr Bärmann behandelt die Clarinette mit ausgezeichnetem Geschick. Er bewältigt alle technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und versteht es, seinem Instrumente die verschiedenartigsten Klangfarben und Tonstärken zu entlocken. Grösseres Lob, wenigstens gediegeneres als Bewunderung seiner Kunststückchen, glauben wir ihm dadurch zu zollen, dass wir ihn als vortrefflichen Musiker rühmen, der im Ensemble und im Orchester unschätzbar ist, der seine Soli immer mit dem grössten Verständnisse für jede Composition vorträgt. Wir hatten schon Gelegenheit, sein Spiel in dem Beethoven'schen Trio Op. 11 u. s. w. u. s. w. hervor zu heben, und müssen noch ausserdem seiner schönen Leistungen in Sinfonieen u. s. w. gedenken; da weiss er immer seine Stimme am rechten Orte zur Geltung zu bringen, ohne jemals sich auf Kosten des Zusammenspiels und der Gesammtwirkung vorzudrängen. Um wie Vieles besser stände es mit der Tonkunst, könnte man von jedem Virtuosen dasselbe sagen*)! A. Z.

Michael von Glinka.

[Nekrolog.]

Am Sonntag den 15. Februar 1857, früh, schied in Berlin ein berühmter Musiker aus dem Leben, welcher seit Jahr und Tag zwar in Berlin anwesend war, doch in so tiefer Zurückgezogenheit verweilte, dass Wenige nur von seinem Dasein wussten. Es war der kaiserlich russische Hof-Capellmeister, Director der Oper und des Hof-Kirchenchors zu St. Petersburg, Michael von Glinka. Geboren bei Smolensk im Jahre 1804, ging der Künstler, nachdem

*) Im „Münchener Briefe“ in Nr. 13 d. Bl. soll es S. 101, Sp. 2, Z. 4 von oben heissen: „Kleine Mädchen, die noch so wenig können, wie die Spielerin dieser Sonate.“ — S. 100, Sp. 2, Z. 21 von unten lies statt Frau Hom, Fräul. Hom.

sich seine Anlagen schon im Vaterlande vielfach bethätigt hatten, im Jahre 1830 nach Italien. Hier studirte er unter Andrea Nozzari in Neapel hauptsächlich den Gesang, für den er später vielfach geschrieben, sich auch selbst als trefflicher Tenor ausgezeichnet und den berühmten Tenoristen Iwanoff gebildet hat. Er hielt sich einige Jahre in Italien auf, vorzüglich in Mailand. Im Jahre 1833 kam er nach Berlin und machte hier ein volles Jahr hindurch contrapunktische Studien bei dem Prof. Dehn.

Nach Russland zurückgekehrt, schrieb er viele grössere Werke für Orchester und Gesang, auch mehrere Opern, unter denen eine in fünf Acten, „Das Leben für den Czaar!" ausserordentlichen Erfolg hatte und noch heute in Russland mit grossem Antheil gegeben wird. Die Partitur derselben, so wie die vieler seiner anderen Gesangs- und Orchester-Arbeiten, befindet sich auf der königlichen Bibliothek in Berlin.

In den vierziger Jahren lebte Glinka zu Paris und ging auch nach Spanien, wo er sich hauptsächlich in Sevilla aufhielt.

Erst im verwichenen Jahre 1856 kam er wieder nach Berlin, um die Composition in den alten Kirchen-Tonarten bei seinem früheren Lehrer zu studiren. In dieser Gattung hat er bis in seine letzten Tage, trotz schwerer Krankheits-Zustände, mit unermüdlichem Eifer gearbeitet. Diese Thätigkeit hatte vorzüglich zum Zwecke, eine dem russischen Ritus entsprechende Volksmesse, dreistimmig, wie dies der dortige kirchliche Gebrauch bestimmt, zu schreiben. Er hat dieses Ziel nicht erreicht: nur einige Sätze der Arbeit sind fertig geworden. Die Fugen, die er in den Kirchen-Tonarten gesetzt, werden im Stich erscheinen, unter der ausdrücklichen Bemerkung des Componisten, er wolle seinen Landsleuten damit zeigen, dass man bis an das Ende seines Lebens in dieser strengen Gattung fort studiren müsse.

Glinka ist der erste National-Russe, der eine grosse Oper geschrieben hat. Auch viele Gedichte Göthe's, ins Russische übersetzt, hat er componirt. Im letzten Winter ist noch in einem grossen Hof-Concerte zu Berlin ein Terzett, ein Trauergesang, mit fünf obligaten Celli's, ein Finale der Oper „Das Leben für den Czaar" in des Componisten Gegenwart ausgeführt worden. Von jenem Tage ab hielt ihn die Krankheit an Zimmer und Bett gefesselt.

Ulibischeff sagt von Glinka in seinem neuesten Werke über Beethoven Folgendes:

„Weber's Freischütz wurde überall, selbst in den russischen Provincialstädten, einheimisch; überall machte er grosse Einnahmen, mochten nun Sänger und ein Orchester zur Aufführung vorhanden sein oder nicht. Im letzteren, bei Weitem dem häufigsten Falle ersetzten Samiel und die Eule Alles. Nur Italien wollte nichts vom Freischütz wissen, aus dem Grunde, weil die Extreme sich nicht immer berühren; zwischen Rossini und Weber lag eine Kluft, welche italiänische Ohren nicht überspringen konnten.

„Dagegen weckte Weber's Leier bei meinen Landsleuten mächtige und fruchtbare Sympathieen, denen die lyrisch-dramatische Composition und die musicalische Kritik zugleich ihre Entstehung in Russland verdankten. Unsere jungen Musiker begeisterten sich am Freischütz, und unsere ersten Opern, ein Gemisch von Teufeleien und Volks-Melodieen, waren die Vorläufer des Meisterwerkes von Michael Glinka: „Das Leben für den Czaar". Diese Oper ist eine der grössten Schöpfungen unseres Jahrhunderts und, wie ich zu glauben wage, einer der bedeutendsten Fortschritte in der dramatischen Musik im Allgemeinen. In diesem Werke handelte es sich nicht bloss darum, den dramatischen Gesang mit dem Volksliede zu verbinden, wie Weber gethan, sondern zwei verschiedene Nationalitäten zu charakterisiren. Es kam darauf an, den Melodieen die russische und die polnische Färbung von Anfang bis zu Ende zu geben und überall fest zu halten, selbst in den ergreifendsten und tragischsten Situationen — eine Aufgabe, die ich, als ich meine Beographie Mozart's schrieb, für unlösbar hielt, die Glinka aber mit um so bewunderungswürdigerem Talente und Glück gelös't hat, als es ihm ganz und gar an Vorbildern dazu fehlte. Das Werk ist also eine Original-Schöpfung und sein Urheber ein Genie. Unser Landsmann ist nicht dadurch, dass er die Spuren Weigl's in der „Schweizerfamilie" aufnahm und verfolgte, zu so schönem Ergebnisse gelangt. Kleine Mittel waren mit seiner Künstlernatur unverträglich, und kleinliche Dinge würden in den erhabenen Rahmen, den er gewählt hatte, nicht gepasst haben. Im Gegentheil: er wandte die breitesten Proportionen der neueren Musik an, bewährte sich als ein eben so grosser Melodist und Instrumentalist als Contrapunktist, und bei allem dem mehr als Russe, als es jemals auf unseren Bühnen erlebt worden war. Zum ersten Male entsprach unsere vaterländische Musik durch seine Feder den historischen Grössen des Landes und der moralischen Grösse der Nation."

Wir begreifen nicht recht, wie die „Schweizerfamilie" in diesen patriotisch-musicalischen Panegyrikus hineinkommt; es scheint, als wenn russische Kritiker den Stil der Glinka'schen Oper mit etwas anderen Augen betrachtet hätten, als Ulibischeff, der hier den Mund doch gar zu

voll nimmt. Wie ist es denn gekommen, dass „eine der grössten Schöpfungen des Jahrhunderts“, eine Urkunde „bedeutendsten Fortschrittes in der dramatischen Musik“ u. s. w. nicht über die russischen Gränzen hinaus gekommen ist, zumal da wir in Deutschland gar zu gern nicht etwa bloss das Gute, sondern oft auch das Mittelmässige und Schlechte in der Kunst aus der Fremde herübernehmen? Eine Aufführung in Berlin würde gewiss Rellstab, von dem die obigen biographischen Notizen herrühren, nicht mit Stillschweigen übergangen haben. Trotz alledem wäre es wünschenswerth, jene Oper einmal in Deutschland auf die Scene zu bringen. Vielleicht trägt die Lobrede Ulibischeff's dazu bei. Freilich können wir uns kaum denken, dass so etwas ganz Neues, wie eine gelungene russische National-Oper, nicht eine gründliche Prüfung an der in Berlin vorhandenen Partitur bereits vor längerer Zeit veranlasst haben sollte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Crefeld.** Am Sonnabend den 25. April wohnten wir hier einer Aufführung von J. Haydn's „Schöpfung“ bei, die durch die Präcision, Frische und Vollstimmigkeit des Chors und durch die Solo-Vorträge eine sehr gelungene genannt werden muss. Herr Musik-Director Wolf leitete dieselbe. Der Chor, obwohl viele junge Mitglieder zählend, welche den Abgang an älteren Theilnehmern, die sich zurückgezogen, ersetzten, bewährte sich ganz so gut, wie man das immer in Crefeld gewohnt gewesen. Die Solo-Sopran-Partie war durch Fräul. Louise Thelen aus Düsseldorf und die Tenor-Partie durch Herrn Göbbels aus Aachen ausgezeichnet gut besetzt, und auch der Bassist, Herr R., befriedigte durch schöne und klangvolle Mittel. Fräul. Thelen gebührt indess der Preis; ihre Silberstimme drang mit dem ihr eigenthümlichen sympathischen Wohllaut zu Herzen, und sie trug die schwierige Partie vollkommen sicher, correct und mit jenem Hauche der Poesie vor, den nur ein inniges Auffassen der heiteren und lichtvollen Gefühls-Seligkeit der zauberischen Melodieen Haydn's erzeugen kann. Fräul. Thelen hat freilich nichts Imposantes in ihrer Stimme, aber dafür ist auch jeder Ton Gesang, und das wiegt für den wahren Ausdruck die oft erzwungene, oft übertriebene Kraft bei weitem auf. Herr Göbbels gefiel ebenfalls ausserordentlich und theilte mit vollem Verdienste den Beifall des dankbaren Publicums.

Wien. Für die nächste deutsche Opern-Saison sind — wie der Wanderer berichtet — folgende neue Opern in Vorschlag gebracht: Die sicilianische Vesper von Verdi; Fanchonette von Clapisson und der Feensee von Auber. Neu in Scene sollen gesetzt werden: Iphigenie in Aulis (nach Richard Wagner's Einrichtung); Das Pferd von Erz von Auber (in den Damen-Rollen besetzt durch die Fraulein Wildauer, Liebhart und Hoffmann) und mit Recitativen von Proch; Templer und Jüdin von Marschner mit Fräulein Meyer und Hrn. Beck in den Haupt-Rollen; Faust von Spohr (mit neuem Finale) *Cosi fan tutte* und vielleicht Idomeneus von Mozart: endlich Herold's Zampa, Halevy's Musketiere der Königin, nach der pariser Aufführung mit zwei Sopranen und zwei Tenoren, Sommernachtstraum von A. Thomas und Die Vestalin von Spontini mit Fräulein Meyer als Julie. Also wieder keine Miene, an Richard Wagner's Tannhäuser zu gehen!

Seit dem 15. Januar d. J. erscheint in Hamburg eine Zeitung für Gesang-Vereine und Lieder-Tafeln, herausgegeben von J. F. Kaiser. Der Herausgeber, der dadurch einem dringenden Bedürfnisse abzuhelfen beabsichtigt, richtet in dem der ersten Nummer vorangeschickten Programme an alle Vorstände der in Deutschland existirenden Gesang-Vereine und Lieder-Tafeln die dringende Bitte um geeignete Mittheilungen für das Blatt, namentlich: a. historische Notizen in Bezug auf die Begründung der Vereine und ihre Begründer, ihre Organisation, Statuten, Mitglieder-Anzahl, Wirksamkeit; b. um Beiträge zur Verwirklichung des Zweckes: durch Veröffentlichung besonders gelungener Compositionen einen Austausch des vorzüglichsten Neuen, was die verschiedenen Gesangs-Vereine und Lieder-Tafeln besitzen, zu vermitteln.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 19. KÖLN, 9. Mai 1857. V. Jahrgang.

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

II.

(I. s. Nr. 17.)

Gegen die Charakteristik von C. F. D. Schubart und ähnliche traten andere Musiker mit ganz entgegengesetzter Ansicht auf.

Wenn man auch für die Musik der Griechen mit den alten Schriftstellern einen charakteristischen Unterschied der Tonarten gelten lassen wolle, wenn ferner den Kirchen-Tonarten aus dem Mittelalter eine gewisse verschiedene Eigenthümlichkeit zugestanden werden müsse, so habe doch die neuere Temperatur mit der festen Lage der halben Töne und die Beschränkung auf das diatonische System in *Dur* und *Moll* alle charakteristische Bedeutung der einzelnen Tonarten verwischt und vertilgt und nur den Unterschied zwischen *Dur* und *Moll* übrig gelassen; innerhalb dieser stelle sich aber immer dasselbe Verhältniss von *C-dur* und *A-moll* in allen Tonarten dar, und aller Unterschied beruhe nur auf der Tonhöhe.

So namentlich zuerst Kirnberger, dann Zelter und Andere.

Ein Stück in *Es-dur* oder *F-moll,* auf zufällig um einen halben Ton höher gestimmten Instrumenten gespielt, werde unvermerkt *E-dur* oder *Fis-moll,* da ja ein Normal-Ton nicht zu fixiren sei und wir kein absolutes, sondern nur ein conventionelles *C* haben. Man müsse das Steigen der Stimmung im Allgemeinen mit in Anschlag bringen, welche mit dem Reiz des Gehörsinns sich erhöht hat. Ein Dreiklang von Metall-Glocken, der vor fünfzig oder mehr Jahren *C-dur* klang, klingt uns jetzt *B-dur.* Was Bach und Händel in *E-dur* dachten und schrieben, tönt uns jetzt in *Es-dur.* Ja, wenn ein Chor ohne Begleitung in langen und schwierigen Sätzen sinkt und z. B. in *F* beginnt und in der heterogensten Tonfarbe von *E* schliesst, wo beginnt da die Wahrnehmung eines anderen Charakters der Tonart? mit anderen Worten: wo bleibt da die Charakteristik der Tonarten?

Dagegen trat Dr. Ferdinand Hand in seiner Aesthetik der Tonkunst, Leipzig, 1837, Th. I., S. 211 ff., wieder auf und meinte, „dass allerdings die neuere Temperatur Manches umgeändert und eingeschränkt habe; dennoch behaupte sich der Charakter auch jetzt noch als ein eingeborener." Er behauptet, dass eine Reihe von Thatsachen als Beweise dafür auf erkennbarem Grunde ruhe, fügt jedoch hinzu, dass die Existenz des Charakteristischen dadurch nicht in Zweifel zu stellen sei, dass wir hier wie anderwärts Vieles noch nicht zu durchschauen vermöchten. Das Charakteristische beschränke sich nicht auf die Höhe und Tiefe, auch nicht allein auf *Dur* und *Moll,* sondern die Tonordnung, in welcher sich Ton an Ton innerlich anschliesst, werde in jeder Tonart zu einer anderen, und *F* sei in *C-dur* ein anderes, als in *D-dur.*

Hiernach gibt er eine Charakteristik der Tonarten, deren wesentlichen Inhalt wir auszugsweise mittheilen:

Die Aufstellung einer Charakteristik der einzelnen Tonarten hat aus leicht erkennbarem Grunde die grösste Schwierigkeit, und das Aufgestellte wird nicht auf jedes vorhandene Werk streng bezogen werden können, weil die Behandlungsweise als das Entscheidende vor Allem in Rücksicht kommt und man danach zu fragen hat, wie der Künstler die Tonart melodisch behandelte und auf deren Verwandtschaft mit anderen Tonarten einging. Man kann also zugestehen, dass eine theoretische Charakteristik weder ausreicht, noch die freie Schöpfung jemals binden wird; doch vermag der Tondichter auch nicht die Natur und deren eigenthümliche Ausdrucksweise umzuwandeln, vielmehr hat jeder willkürliche Missgriff sich selbst geschadet, indem

entweder die Wahrheit verletzt ward oder man durch künstliche Mittel zu ersetzen versuchte, was die Natur in reineren und bestimmteren Formen darbot. — Im Allgemeinen ergibt sich, dass die Tonarten, deren Ordnung sich durch Erhöhung der Töne, bezeichnet durch Kreuze, bildet, einen helleren, lebendigeren Charakter behaupten, diejenigen aber, welche die Töne durch Erniedrigung (durch *b* bezeichnet) gewinnen, bedeckt und minder frei erscheinen, in welcher Eigenthümlichkeit sich auch *as* und *gis*, *es* und *dis*, wenn auch nicht auf unseren Tast-Instrumenten, unterscheiden. Ueberall aber muss vorausgesetzt werden, dass jegliches Ding in sein Gegentheil umgewandelt werden kann, und daher selbst das ursprünglich Weiche in einer ironischen oder gegentheiligen Anwendung zum Ausdruck eines Heftigen oder Formlosen dienen kann, wie im Moralischen Vieles in sein Gegentheil umschlägt.

Verfolgen wir nun die Tonarten in der Ordnung des Quinten-Cirkels, so ergibt sich Folgendes:

C-dur ist in unserer Musik die Grundlage aller weiteren Entwicklung und spricht das Menschliche im Gefühle rein und sicher aus; daher wählt die Unschuld, die in sich genügliche Einfalt, die reine Natürlichkeit, aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluss, die Zuversicht diese Tonart, die sich desshalb ausser Anderem sowohl für kindliche Lieder als auch für den Choral und den Marsch des Kriegers eignet. In *C-moll* vereint sich die Reinheit und Sanftheit der Quinte *g* mit der Weichheit und intensiven Beschränkung der Terz, und es wird zum Ausdruck der Wehmuth, der Trauer, der Sehnsucht, der schmerzvollen Liebe, des Verlangens nach Trost.

G-dur stellt ein Bild der Beruhigung auf und kann in seiner Durchschaulichkeit bis zum Bedeutungslosen sinken. In dieser Tonart aber spricht sich die Innigkeit der Treue, der leidenschaftlosen Liebe, die Ruhe der Betrachtung und eine sanfte Stimmung aus; einfache Anmuth ist ihr Schmuck. Das ländliche Leben spiegelt sich in ihr treulich ab, und man kann ihren Charakter oft idyllisch nennen. Doch eignet sie sich auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. *G-moll* kann nicht geradehin nach Schubart durch Missvergnügen, Groll und Unlust bezeichnet werden. In dieser Tonart einigt sich Wehmuth und Freude, Schwermuth und Heiterkeit; so stellt sie die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermuth ruht, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragisch-Sentimentale dar.

D-dur nimmt das Prächtige und Grosse in sich auf, und in seiner Helle tönt der Triumph, das Halleluja, und ruft zur Freude und zum Jubel auf. In leichter Bewegung stimmt *D-dur* zur aufgeregten Lustigkeit, in ruhiger Bewegung zu dem männlich klaren Blick aufs Leben. Für dieses alles bildet *D-moll* einen Contrast, indem diese Tonart ein von Schwermuth niedergedrücktes Gefühl, die Klage der beengten, aber nicht kraftlosen Brust ausspricht, zugleich aber auch den heftigen, herzzerschneidenden Schmerz behandelt.

A-dur ist der Ton des Vertrauens und der Hoffnung, eines der Liebe sich freuenden Herzens und der unbefangenen Heiterkeit. An Innigkeit überwiegt diese Tonart alle anderen, wenn weder Leidenschaftlichkeit die ruhige Hingabe stört, noch eine schmerzliche Sehnsucht die Reinheit des Glückes trübt. Was hier mit sicherer Bestimmtheit tönt, wird in *A-moll* zur schwächeren Hingebung, aber auch zur zagenden Weichheit. So hat diese Tonart einen mehr weiblichen Charakter, der überall nur Hingebung verräth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerze nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt. Das Gefühl der Busse kann kein mehr entsprechendes Organ finden.

E-dur, eine der hellsten, stärksten Farben, vielleicht vergleichbar mit brennendem Gelb, dient der lachenden Freude, dem lebensfrohen Jubel; indem es auch das Prächtige in sich aufnimmt, bezeichnet es das Feierliche in höchster Potenz. Zum schmerzvollen Gefühle, zur versinkenden Trauer erscheint sie untauglich; denn ihr ganzes Wesen ist offen und frei und daher auch für Andacht und Frömmigkeit nur anwendbar, wo die Freude in Gott lebendig geworden ist oder das Herz vertrauensvoll dem Ewigen sich hingibt.

Beiden gleich ist *H* an starker Färbung in *Dur*, an Innerlichkeit in *Moll*. In *Dur* dient es der heftigen Leidenschaft und drückt ein trotziges, seiner Kraft gewisses Selbstgefühl aus; in *Moll* ist es ruhige Erwartung und Ergebung. Das Angreifende beider Tonarten hat die Erfahrung gelehrt. Von einem Violoncellisten Hoffmann in Dresden erzählt man, dass er durch ein Spiel in *H-moll* stets krank wurde. In langsamer Bewegung eignet diese Tonart sich vorzüglich für Todtengesänge. Umgesetzt in die Unnatur, gewährt diese Tonart im ironischen Hohn auch Töne der Hölle.

Fis- und *Ges-dur*, welche sich nur dadurch unterscheiden, dass durch seine Beziehung und Entwicklung *Fis-dur* heller lautet, hat einen triumphirenden Charakter und drückt feierlichen Muth und den wohlthuenden Genuss errungener Ruhe aus; doch wird auch möglich sein, eine noch trotzende, auf eigene Kraft stolzirende Leidenschaft damit zu bezeichnen. *Fis-* oder *Ges-moll* wurde mit Recht ein ernster,

finsterer Ton genannt, in welchem der tobende Schmerz, die herbe Unlust, der Missmuth, bitterer Ernst und auch der Groll spricht. Er lässt nach Auflösung der Pein verlangen, die entweder im ruhigen *A-dur* oder im kräftigen *D-dur* erreicht wird.

Cis- (Des-) dur eignet sich nicht für das Scherzhafte, doch eher für das Excentrische, und mischt das Leidvolle und Freudvolle in erhöhten Graden. Allein auch einen pathetischen Schritt kann *Des-dur* annehmen und dann ein Gefühl des Selbstvertrauens und der keck vorschreitenden Gravität in sich fassen. Es eignet sich für Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen und trägt eine grosse Fülle in sich. Nicht minder aber kann das Leidvolle überwiegen, ohne jedoch das Kräftige vermissen zu lassen, sei es ein Vertrauen auf eigene Hülfe oder auf Beistand von oben. *Cis- (Des-) moll* wird die Wehmuth, die seufzende Sehnsucht, die Klage eigener Schuld, aber auch die Innigkeit des Mitgefühls wählen.

As-dur ist die Tonart, bei welcher die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung fasst. Daher schwebt sie über den Gräbern, zeichnet den frommen, Frieden Gottes athmenden Sinn und erhebt zur Unendlichkeit eines seligen Gefühls. Es kann aber die bedeutungsvolle Sehnsucht auch eine dunklere Farbe annehmen oder mit Schwermuth wechseln; daher der Uebergang aus oder in *F-moll* als zu der dunkeln Schwermuth, oder in *Des-dur* zu der ernsten Trauer.

Als *Gis-dur*, dessen ganze Kraft durch die Temperatur wesentlich gemindert wird, indem die Erhöhung um das Komma dem *As*, die Erniedrigung dem *Gis* abgeht, verändert die Tonart auch den Charakter.

Gis- oder *As-moll* nannte Schubart einen Griesgram und theilte ihm die Jammerklage zu, die im Doppelkreuz seufzt. Auch diese Tonart, meist nur in einzelnen Zeichnungen gefunden, drückt dann das Gefühl eines mühselig beladenen, bedrückten Herzens aus.

Es-dur vereinigt einen sehr mannigfaltigen Ausdruck in sich und kann die vieldeutigste Tonart heissen. Bald spricht sie das feierlich Ernste aus; bald erscheint sie in glanzvoller Farbe, geeignet für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung; bald dient sie der Andacht und dem gläubigen Vertrauen.

Es-moll oder *Dis-moll* hat man eine grässliche Tonart genannt und derselben die Gefühle der Bangigkeit, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth zugetheilt oder, wie Quanz es that (in seiner Anweisung zur Flöte, XIV., 6), zum Ausdruck trauriger Affecte als die geeignetste bezeichnet.

B-dur, eine offene, helle Tonart, dient zur Aussprache heiterer Gefühle, der zuversichtlichen Hoffnung, des glaubensvollen Aufblickes, und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben. Diese Belebung kann durch Rhythmus und Melodie so gesteigert werden, dass auch fröhlicher Jubel einer ausgelassenen Freude und einer muthvollen Kraft darin sich darstellt. Wie weitumfassend das Gebiet dieser Tonart sei, lässt sich bald aus der grossen Zahl der ihr zufallenden Producte abnehmen. Auch dem *B-moll* hat man oftmals eine zu specielle Bedeutung zugesprochen. In ihm liegt ein trübes, ja, finsteres Gefühl, nicht des reinen Schmerzes, welcher Thränen vergiesst, sondern des mit Unmuth und jener Art von Missvergnügen verbundenen, welche mit Gott und aller Welt murrt und mit sich selbst im Streite liegt. Es kann ein heftiger Seelenschmerz darin gemalt werden, doch ist meistens etwas beigemischt, was den Mangel des inneren Friedens und ein Zerfallen in sich selbst beurkundet. Daher haben Künstler sie zur Bezeichnung des ironischen Hohnes, der boshaften Intrigue, der frivolen Ironie gewählt und Mephistopheles' Gefühle darin dargestellt.

F-dur malt Frieden und Freude in vielfacher Form, bald als leichten Scherz und gutmüthige Posse, bald als kindliche Fröhlichkeit, bald in der Zufriedenheit mit der Welt, oder in der Ruhe eines genüglichen Lebens, oder in der Innigkeit befriedigender, tröstender Liebe. *F-moll* ist dagegen eine schauerliche Tonart zum Ausdruck schwermuthsvoller Gefühle, der Trauer und des tiefen Leidens, aber auch der Bangigkeit, des Schauders und der qualvollen Trauer.

Musica divina

sive Thesaurus concentuum selectissimorum cultui divino totius anni — inservientium — ab superioris aevi musicis — compositorum, e codicibus etc. publice offert Carolus Proske. Tom. II. Liber Motettorum. Ratisbonae, Fred. Pustet. 1855. 4.

Wir haben den ersten Band dieser schätzbaren Sammlung im II. Jahrgang dieser Blätter (Nr. 19 vom 13. Mai 1854) angezeigt. Er enthält zehn Messen und zwei *Requiem*. Der zweite beweis't, dass der gelehrte Herausgeber, Canonicus C. Proske in Regensburg, sein mühevolles und höchst verdienstliches Werk mit Eifer fortsetzt. Um eine

Vorstellung von dem heutzutage fast unerhörten Fleisse desselben zu geben, brauchen wir nur den Umfang der bis jetzt gedruckt vorliegenden Arbeit anzuführen. Der I. Band (Messen) enthält 350 Seiten Musik und 70 Seiten Vorrede und Nachrichten über die Componisten und ihre Werke; der II. Band (Motetten) 580 Seiten Musik und 56 Seiten Register und Nachrichten. Beide enthalten nur vierstimmige Compositionen. Der ganze Plan umfasst aber ferner die fünfstimmigen in zwei Bänden, dann die sechs-, acht-, zwölf- und sechszehnstimmigen — alles das nur Messen und Motetten. Darauf sollen noch Litaneien, Lamentationen, Improperien u. s. w. folgen.

Der zweite Band enthält nun 180 vierstimmige Motetten von 34 Componisten, unter denen die Namen Palestrina, Marenzio, J. Maria Nanini, Const. Porta, Felix Anerio, Giov. Croce, Horazio Vecchi, Paolo Agostini, Greg. Allegri, Andr. Gabrieli, Mattheo Asola, Bernabei, Casini, Aless. Scarlatti, Thom. de Vittoria, Clemens *non papa*, Orlandus Lassus, Jac. de Kerle, Leo Hasler, Fux u. s. w. glänzen.

Die Eintheilung in vier Classen ist nach liturgischer und gottesdienstlicher Ordnung für die bestimmten Fest- und Heiligen-Tage gemacht, was für den kirchlichen Gebrauch freilich ein Vortheil, in anderer Hinsicht jedoch ein Nachtheil ist, da es dem Herausgeber dadurch unmöglich wurde, die Motetten nach der Zeitfolge und nach den verschiedenen Schulen zu ordnen. So findet man denn, dass auf ein Motett aus dem sechszehnten Jahrhundert eines aus dem Ende des siebenzehnten oder aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts folgt, auf einen römischen oder venetianischen Meister ein deutscher oder niederländischer. Indess für den Gebrauch entsteht dadurch eine grosse Mannigfaltigkeit, und der historische Forscher wird die kleine Mühe eines zu entwerfenden chronologischen Registers nicht scheuen, zumal da ihm die Sammlung eine so bedeutende und unerwartete Ausbeute gibt. Dem Vernehmen nach hat das Werk in Deutschland 600 Unterzeichner gefunden, in Frankreich — 9. Wir machen auf einige Stücke der Sammlung von Autoren, die weniger bekannt sind, aufmerksam und wollen überhaupt die Gesang-Vereine und ihre Dirigenten auf den reichen Schatz von Motetten hinweisen, die sich ausser ihrem bedeutenden Inhalte auch besonders durch Kürze zu öffentlichen Aufführungen empfehlen.

Johann Joseph Fux (Fuchs) ist mehr als Theoretiker durch seinen *Gradus ad Parnassum*, denn als Componist bekannt. Seine Opern (*Elisa*, 1714, *Costanza e fortezza*, 1723) sind verschollen, obwohl die erste den Hof Karl's VI. in Wien und diesen Kaiser selbst so entzückte, dass er die dritte Vorstellung bei Hofe selbst am Clavier accompagnirend leitete. Fux, der ihm das Blatt umwandte, rief aus: „Wie schade, dass Ew. Majestät kein Capellmeister geworden sind!“ — „Thut nichts!“ antwortete Karl VI., „ich bin halt mit meiner Stelle zufrieden.“ — Wir finden hier von ihm zwei Motetten, eine grössere: *Ad te, Domine, levavi animam*, die zwar etwas trocken, aber von meisterhafter Stimmführung ist, so dass sie als Muster der Polyphonie gelten kann — und eine kleinere: *Dicite pusillanimes*, die voller Empfindung ist.

Fast ganz unbekannt ist Pompeo Canniciari, wiewohl jünger als Fux; denn er war seit 1709 Capellmeister an St. Maria Major in Rom und starb 1744. Er soll eine grosse Anzahl trefflicher Werke geschrieben haben. Das *Ave Maria, gratia plena*, welches hier gedruckt erscheint, hat nicht bloss durch correcte Schreibart, sondern auch durch natürliche und gefällige Modulationen und sanfte Lieblichkeit der Melodieen grossen Werth.

Einen der ersten Plätze verdient Marenzio aus dem sechszehnten Jahrhundert. Er ist originel, ja, in vieler Hinsicht genial, voll Gefühl, das zur Melancholie und zu wehmüthig düsterem Ausdruck hinneigt. Aber der Ausdruck des Gefühls ist sein Hauptzweck, und darin unterscheidet er sich von seinen Zeitgenossen, deren Bahn er in so fern verlässt, als er die fesselnden Formen der imitirenden Schreibart durchbrach. Sanfte Melodie und eine Modulation, die zuweilen ganz überraschend ist, sind ihm eigen; dabei ist seine Harmonie sehr rein und schön, nirgends stösst man auf gesuchte Combinationen, Alles ist natürlich und lieblich. Wir finden 14 Motetten von ihm in diesem Bande, welche sich meist durch grosse Schönheit und eigenthümliche Eigenschaften auszeichnen. Die Motette *Sepelierunt Stephanum*, auf das Fest des ersten Martyrers geschrieben, ist tief melancholisch und zeigt ein Streben nach Modulationen, die für jene Zeit sehr merkwürdig sind. Die Himmelfahrts-Motette *O rex gloriae* offenbart einen originellen rhythmischen Charakter. Eine andere zum Feste von Mariä Empfängniss, *Conceptio tua*, ist der Ausdruck einer sanften Freude, der um so eigenthümlicher wirkt, als er nur Sopran-, Alt- und Tenorstimmen anvertraut ist. Ueberall entspricht die Arbeit Marenzio's dem Texte mehr, als man es bei seinen Zeitgenossen findet. Er ist originel, mehr durch Gefühl als durch Verstand, wie Giovanni Croce, der ihm

allein den ersten Rang unter den Italiänern — Palestrina natürlich ausgenommen — streitig machen könnte.

Nicht so originel wie der Italiäner Marenzio, aber ausgezeichnet in edler Melodie und trefflicher polyphoner Führung derselben ist der Spanier Thoma Luis de Vittoria (vgl. Jahrg. II., 1854, Nr. 18, *Lira Sacro-Hispana*, Sammlung von Hilarion Eslava. Madrid, 1853). Unter den 16 Motetten, welche die Sammlung von Proske bietet, sind mehrere von vollendeter Schönheit, z. B. *O magnum mysterium, Senex puerum portabat, Ne timeas Maria, Veni sponsa Christi.*

Die Motetten aus der römischen Schule, z. B. von Nanini und Anerio, die wir hier finden, sind eben nicht bedeutend. Sie leiden namentlich an Armuth der Melodie und an Monotonie.

Dagegen sind die acht Motetten von Giovanni Croce aus der venetianischen Schule wieder höchst interessant. Croce gehört den letzten Jahrzehenden des 16. und den ersten des 17. Jahrhunderts an. Geboren zu Chioggia, ist er vielleicht durch die Gesänge der Seeleute und Fischer zu den scharf accentuirten Rhythmen angeregt worden, die seine Sachen charakterisiren, und in denen er originel und Schöpfer einer Uebergangs-Epoche ist. Es fehlt ihm keineswegs an Phantasie, allein wohl an der ernsten Würde Palestrina's und dessen bester Schüler. Dagegen ist er lebhafter und feuriger als seine Vorgänger, und wurde bei den Zeitgenossen, die ihn Chiozzotto nannten, besonders auch durch seine Madrigale sehr beliebt.

Von Orlandus Lassus, dem berühmten Niederländer, befinden sich 19 Motetten in der Sammlung. — Den anderen höchst merkwürdigen Niederländer, Jacobus Clemens *non papa*, den Vorgänger von Lassus und einen der grössten Musiker der Periode von 1530—1550, lernt man besser aus Franz Commer's *Collectio Operum Musicorum Batavorum* kennen, in welche 21 Motetten von ihm aufgenommen sind.

Von deutschen Meistern — Gallus (Händel), Aichinger, Leo Hasler — stehen unter den aufgenommenen Motetten die zwei von Hasler (*Quia vidisti me Thoma* und *Beata es virgo Maria*) oben an. Nichts bei den grössten italiänischen Meistern übertrifft die Vollendung des Stils und die natürliche polyphone Stimmführung in diesen vortrefflichen Arbeiten.

Pariser Briefe.

[Die Opern-Theater von Januar bis April 1857 — *Le Trouvère* und *Rigoletto* von Verdi — *Psyché* von Ambr. Thomas — *Bouffes Parisiennes*: Preis-Operetten u. s. w.]

Den 2. Mai 1857.

Es ist nicht viel Gutes über die Opern-Theater während dieses Zeitraumes zu berichten; an Neuem ist nur das kleine Theater von Jakob Offenbach, die *Bouffes Parisiennes*, fruchtbar gewesen, allein dieses Neue war auch bei Weitem nicht immer gut.

Die kaiserliche grosse Oper greift nach Ausländischem und lässt es für ihre Verhältnisse zurecht machen — immer schon ein schlimmes Zeichen für das erste Theater in der Welt, dessen Kunst-Epochen die Originalwerke von Gluck, Spontini, Meyerbeer bezeichnen. So hat es sich denn jetzt — ohne zu erröthen — Verdi's *Trovatore* (noch dazu schlecht genug) übersetzen lassen und diese Oper, die Spitze der modernen Musik, in Scene gesetzt. Mein früherer Bericht über die Oper überhebt mich der unangenehmen Mühe, jetzt ausführlich zu sein. [Vgl. III. Jahrg., Nr. 6 vom 10. Febr. 1855.] Nur das will ich noch zur Ehre des Publicums bemerken, dass die Erbärmlichkeit des Buches, die Zerrissenheit und grasse Abenteuerlichkeit des Gegenstandes und der Handlung jetzt durch den französischen Text auch denjenigen unerquicklich, ja, unerträglich erscheint, die bei den Italiänern sich nicht darum gekümmert oder daran gestört hatten, aus dem einfachen Grunde, weil sie den Text nicht verstanden und so gutmüthig waren, die Unwahrscheinlichkeiten und den Mangel an Zusammenhang auf ihre Unkenntniss der Sprache zu schieben. Jetzt gehen ihnen die Augen auf; man sieht ein, dass man sich hier allein an die Oberfläche halten muss; denn sobald man nur etwas tiefer gräbt, stösst man auf Abgeschmacktes und, was noch schlimmer ist, auf Lächerliches. Geändert ist in der Bearbeitung für die französische Oper gar nichts.

Die Aufführung am 12. Januar war nichts weniger als gut, nicht einmal genügend. Mad. Borghi-Mamo sang die Zigeuner-Mutter geradezu schlecht; ob italiänisch oder französisch, blieb zweifelhaft, da kein Zuhörer einen Eid auf irgend ein Wort schwören kann, das er deutlich verstanden hätte. Gueymard war nicht bei Stimme. Nur Mad. Lauters, die vom *Théâtre lyrique* an die grosse Oper gezogen worden ist, entfaltete eine prächtige Stimme, sang und spielte die Leonore so vortrefflich, dass sie alle Welt freudig überraschte und allein das Ganze hielt. Ihre Mittel sind ausgezeichnet — es ist Zeit, dass sich auf diesen Brettern einmal wieder eine bedeutende dramatische Sängerin

zeigt, und Mad. Lauters hat alle Anlage, es zu werden. Da es gegenwärtig mit dem *Trouvère* schon längst wieder aus ist, so wird Alice im Robert ihre zweite Rolle sein.

Kurz darauf, am 19. Januar, gab die italiänische Oper Verdi's *Rigoletto* zum ersten Male. Diese Oper, die seit 1851 existirt (zum ersten Male Venedig, den 11. März), hat ziemlich gefallen. Sie scheint mir auch — ich habe sie jedoch nur Ein Mal gehört — mehr wirkliche Musik zu enthalten, als ich in Verdi'schen Opern sonst entdecken kann. Die Verehrer des Componisten behaupten, darin einen ungeheuren Fortschritt desselben zu finden, und datiren vom Rigoletto an die dritte Epoche seiner Schreibart, in welche dann natürlich auch der zwei Jahre später geschriebene Trovatore gehört. Ich kann diesen Fortschritt nicht entdecken, gestehe aber gern, dass ich mich mit dem Studium Verdi'scher Partituren nicht beschäftigt habe. Damit will ich indess keineswegs sagen, dass jene Verehrer sich dieser Mühe unterzogen haben — so etwas ist ja heutzutage nicht nöthig, um über Musik zu schreiben! Dass die Aufführung des Rigoletto, dessen Text nach Victor Hugo's *Le roi s'amuse* gemacht ist, eine gerichtliche Klage des letzteren veranlasste, die jedoch in letzter Instanz unbegründet erfunden wurde, ist aus den Zeitungen bekannt.

Endlich brachte der Januar noch eine wirkliche Neuigkeit am Theater der *Opéra comique*, nämlich „Psyche", Oper in 3 Acten, Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von Ambroise Thomas, zum ersten Male den 26. Januar. Eine Neuigkeit? In Bezug auf die Musik, ja; aber die alte, zwar recht schöne, aber überall und besonders auf der französischen Bühne seit La Fontaine und Molière todt gesprochene, todt gesungene, todt getanzte Fabel von Amor und Psyche hätte wohl lieber begraben bleiben können, wenn sie nicht durch eine Art Wunder einen ganz neuen Zauber erhielt. Das ist aber keineswegs der Fall; die Dichter haben auch nicht das Geringste, was neu erfunden wäre, hinzu gethan. Auch die Schwestern der Psyche mit ihren Männern, obwohl ganz unbedeutende und lächerliche Personen, sind schon bei Molière da. Venus, die Verfolgerin der Psyche, erscheint nicht; Mercur ist der Maschinist der Intrigue gegen die arme Gattin Amor's. Glücklicher Weise lässt sich am Ende, nachdem die bestrafte Neugierde ihr viele Thränen gekostet, Jupiter erweichen und versetzt sie in den Olymp.

Die Musik hat allerdings einige Stücke, die als hübsche Einfälle gelten können — wer aber unter den jetzigen Componisten hat die nicht? und wer wird derartige Einfälle gleich Inspirationen nennen? zumal da mit jedem Jahre die Controle der Originalität schwerer wird und man in Gefahr ist, durch die Masse von Erinnerungen, die man hört, das Gedächtniss für einzelne zu verlieren! Im Ganzen leidet sie an Monotonie, die bei dem Mangel an Handlung freilich nur durch eminentes Genie zu vermeiden gewesen wäre. Ein Musiker, der uns drei Acte lang durch den Gesang von zwei Sopranen und einem wenig beschäftigten Bariton in Spannung halten will, dürfte unter den Zeitgenossen schwer zu finden sein. Mad. Ugalde singt den Eros oder Amor, Demoiselle Lefebvre die Psyche — beide reizend genug, aber *toujours perdrix* hält man nun einmal nicht aus. So hat man denn zu den Kunstgriffen der grossen Oper gegriffen und den Chor, das Ballet, die Maschinerie aufgeboten auf eine Weise, wie es nie in der *Opéra comique* geschehen, um das Ganze zu halten. Es hält sich denn auch, *à défaut de mieux*, so ziemlich.

Etwas Interessantes für Deutsche und besonders für den kölner Männergesang-Verein findet sich in dieser Psyche. Eros darf sich, wie man weiss, vor Psyche nicht sehen lassen; er singt desshalb zuweilen hinter den Coulissen, theils allein, theils sogar *en Duo* mit Psyche, die auf der Scene ist! So singt er (oder eigentlich sie, Mad. Ugalde) denn auch im ersten Acte eine hübsche Melodie hinter der Scene, die von Brummstimmen und ausserdem nur von der Harfe und einem Horn begleitet wird. Herr Thomas hat sich also, wie es scheint, die Aeusserung gemerkt, die Rossini Eurem Männergesang-Vereine gegenüber im September 1855 that, als er die Brummstimmen zum ersten Male hörte: „*Voilà un joli effet; si je l'avais connu, je l'aurais employé au théâtre.*"

Von älteren Opern hat dasselbe Theater Halévy's „Blitz" wieder aufgenommen. Seit der ersten Aufführung am 16. December 1835, nach welcher sie lange auf dem Repertoire blieb, namentlich durch den Tenor Chollet gehalten, ging sie 1847 mit Roger, 1850 mit Boulo wieder in Scene. Sie erfordert zwei gute Tenöre und zwei gute Soprane. Die gegenwärtige Besetzung durch Barbot und Jourdan und die Damen Duprez und Boulart ist recht gut.

Noch weiter zurück griff die Direction Ende Aprils mit Joconde von Etienne und Nicolo. Diese reizend melodiöse Oper aus der älteren französischen Schule erschien zuerst am 28. Februar 1814, vier Wochen vor der Besetzung von Paris durch die Alliirten*), und hielt sich fast

*) Etienne galt damals für den ersten Librettisten der komischen Oper, und Nicolo hatte als Componist nur Boieldieu zum Nebenbuhler. Beide hatten durch ihre Oper Cendrillon diese Höhe erreicht. Während unseres Aufenthaltes in Paris

dreissig Jahre ununterbrochen auf dem Repertoire. Erst als Chollet die Bühne vor etwa zwölf Jahren verliess, legte man sie zurück. Ihre Gesangstücke wurden beispiellos populär; Nicolo, der zugleich Componist und Musik-Verleger war, soll eine lange Zeit hindurch jährlich 60,000 Frcs. an dem Verkaufe der einzelnen Nummern des Clavier-Auszugs verdient haben. Noch jetzt bewährt diese Musik für jedes unverdorbene Ohr ihren einschmeichelnden Reiz. Demoiselle Lefebvre singt das Rosenmädchen Jeannette allerliebst, und der Bariton Faure ist in der Hauptrolle vortrefflich. Diese wäre auch für Stockhausen sehr passend gewesen, aber seine Unbeholfenheit im Spiel hindert seine Verwendung auf der Bühne.

Nun noch ein paar Worte über das kleine Theater in der *Passage Choiseul*. Unser Landsmann J. Offenbach entwickelt dabei nicht nur als Director, sondern auch als Componist eine grosse Thätigkeit — seit Januar hat er wieder zu drei einactigen Operetten eine recht artige und unterhaltende Musik geliefert, wenn schon die Textbücher und mithin der Erfolg der Stücke sehr ungleich waren. Anfangs April ist dann auch die Preis-Oper *Le Docteur Miracle* gegeben worden, heute mit Musik von Lecoq, morgen mit Musik von Bizet, beide Male durch dieselben Darsteller. Die Richter hatten nämlich den Offenbach'schen Preis diesen beiden Bewerbern *ex aequo* zuerkannt. Das Publicum hat jedoch mehr Partei für den achtzehnjährigen Bizet genommen, dessen Musik ganz hübsch ist, nur zuweilen etwas zu gedehnt. Das Stück selbst ist eine Posse, wie man deren Hunderte hat; eine Schein-Vergiftung spielt dabei die Hauptrolle: ein Officier bewirkt sie als Bedienter und rettet als Doctor den Alten, natürlich um den Preis seiner Tochter.

B. P.

---

in den Monaten April und Mai 1814 wechselten Joconde, Jean de Paris und Cherubini's Wasserträger in der komischen Oper ab — alles vollendete Vorstellungen in Gesang, Spiel und Orchester, wie wir sie in dieser Gattung nicht wieder gehört haben. Der Wasserträger wurde damals mit einem improvisirten Schlusse gegeben, der uns viel zu lachen gab. Der Retter des Grafen Armand stürzte athemlos auf die Scene und rief: *Les alliés sont entré dans Paris, tout est pardonné, vivent les Souverains alliés, vivent les Bourbons!* — und darauf wurden Couplets auf die Kaiser Alexander und Franz und auf den König Friedrich Wilhelm III. gesungen. Im Wasserträger und in Joconde war Martin die Hauptperson, neben ihm Mad. Boulanger und Mad. Gavaudan.

L. B.

Drittes Abonnements-Concert des kölner Männergesang-Vereins.

Mittwoch, den 6. Mai.

Das letzte Concert des Männergesang-Vereins unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber war sowohl durch sein Programm wie durch die Ausführung desselben eines der bedeutendsten der diesjährigen Saison. Aufgeführt wurden die Musik von F. Mendelssohn zur Antigone, die Dithyrambe von Jul. Rietz, beide mit vollständigem Orchester, und eine neue Composition von F. Hiller für Männerchor ohne Begleitung: „Meine Göttin", von Göthe (Drei Gedichte von Göthe für vierstimmigen Männerchor. Op. 63. Mainz, bei B. Schott's Söhnen).

Der Chor war stark besetzt; an 100 kräftige Stimmen (der Verein zählt jetzt 136 active Mitglieder) drangen überall vortrefflich durch und schieden sich auch in den Doppelchören sehr deutlich. Das letztere trug ausserordentlich viel zur Erhöhung der Wirkung der Antigone-Musik bei. C. O. Sternau sprach mit Ausdruck das von ihm verfasste verbindende Gedicht, in welches die melodramatisch behandelten Stellen der Tragödie auf geschickte und ungezwungene Weise aufgenommen waren. So machte denn das Ganze durch den ernsten und hohen Geist der Sophokleischen Dichtung, durch die innere Kraft der Composition und die grossartige Ausführung einen tiefen Eindruck, von welchem — namentlich von dem Bacchuschor an bis zum Schluss — die ganze Zuhörerschaft sichtbar ergriffen war.

Diese Musik füllte die erste Abtheilung des Concerts. Die zweite begann mit einer guten Ausführung der Ouverture zur Zauberflöte, deren Allegro nicht etwa abgehetzt, sondern von dem Dirigenten in sehr richtigem Tempo, bei welchem keine einzige der zahlreichen Detail-Schönheiten verloren ging, genommen wurde.

Hierauf folgte Hiller's Composition „Meine Göttin". Hiller hat die oben erwähnte Ausgabe mit folgender Bemerkung begleitet: „Bei der grossen Ausdehnung, welche der Männergesang heutiges Tages gewonnen, ist es eine auffallende Erscheinung, dass er nach einer Seite hin so wenig benutzt worden, welche seiner Natur vorzugsweise angemessen erscheint, nach der nämlich des declamatorischen Gesanges mit Benutzung ernster, bedeutungsvoller Texte, wie sie eines Chors von Männern würdig sind. Der Componist hat im anliegenden Hefte (namentlich den ersten beiden Nummern: „Meine Göttin" und „Gränzen der Menschheit") einige Versuche gemacht, welchen er mehr um ihrer Richtung als um ihrer selbst willen eine beachtende Theilnahme wünscht." — Wir sind in Bezug auf den ersten Satz ganz mit dem Componisten einverstanden, den letzten aber müssen wir berichtigen. Was seine Bescheidenheit Versuche nennt, hat sich unter seiner kunstgewandten Hand zu feinen Cabinetsstücken gestaltet, die Meisterwerke einer neuen Gattung sind. Man würde sehr irren, wenn man in diesen Compositionen einen trockenen, rein declamatorischen Stil, gleichsam nur eine wörtliche Uebersetzung des Gedichtes in Noten vermuthete. Dem ist nicht so, und das war auch von Hiller, der nie vergisst, dass alles für Gesang Geschriebene Musik sein muss, nicht zu erwarten. Die Declamation hat nur die Form bestimmt; diese ist frei, wie sie es auch in den Gedichten bei Göthe ist, und folgt nicht den Regeln einer festen musicalischen Form, sondern dem Gange des Gedichtes, nur hält sie, so wie dieses, eine einheitliche Stimmung, auch eine Haupt-Tonart (in Nr. 1 *D-dur* mit *G-* und *B-dur*) fest. In allem Uebrigen folgt der Musiker wie der Dichter „seiner Göttin", der Phantasie. Und sie hat ihn nicht im Stich gelassen; denn alles, was wir hören, ist Musik, ist schön declamirter Gesang, der die Worte beflügelt und hebt, nicht aber das Bleigewicht psalmodirender Monotonie daran hängt und sie herab-

zieht. Darum hat sich der Componist — und das mit vollem Recht — auch keineswegs gescheut, einzelne Verse zu wiederholen, wo es die Emphase (z. B. gleich zu Anfang, dann bei „Lasst uns den Vater preisen" u. s. w.) oder eine anderweitige Charakteristik des musicalischen Ausdrucks fordert, wie z. B. bei der lieblich flüsternden Stelle: „dass die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen ja nicht beleidige!" — Die Ausführung ist durch den Wechsel des Rhythmus und des Tempo's nicht leicht, verlangt aber, da alles sangbar ist, nur ein genaues Studium. Der Verein und sein Dirigent haben durch den Vortrag dieser Composition ihre Meisterschaft von neuem bewährt; denn es ist wahrlich etwas Aussergewöhnliches, wenn hundert Sänger ein so fein gezeichnetes Tonbild in seinen wahren Farben zur Erscheinung bringen, was schon für vier Stimmen allein eine schwierige Aufgabe ist. Das Publicum zeichnete die Composition und den Vortrag durch lebhaften Beifall aus.

Den Schluss machte eine recht schwungvolle Ausführung der Schiller'schen Dithyrambe von Jul. Rietz, in welcher wir uns noch besonders freuten, die Tenorstimme des Herrn A. Pütz nach langer Pause wieder in ihrer vollen Frische und Lieblichkeit zu hören.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 1. Mai veranstaltete die Sing-Akademie unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber eine öffentliche Versammlung im grossen Casinosaale vor einer eingeladenen zahlreichen Zuhörerschaft. Es wurden mit Clavier-Begleitung sehr präcis und mit einem besonders schönen Gesammt-Tone gesungen einige Chöre und Soli aus Hiller's Zerstörung von Jerusalem und aus Mendelssohn's 95. Psalm. Dann eine neue Composition (Manuscript) von Max Bruch: „Horch! die Vesperhymne klingt", Gedicht von Th. Moore, übersetzt von F. Freiligrath — ein kurzes, durch schöne Auffassung und melodische Anmuth recht ansprechendes Gesangstück für eine Sopranstimme, welche die Empfindungen beim Anhören eines Chorgesanges *„Jubilate! Amen!"* jenseits des Wassers ausspricht. Die Verbindung beider, der Solostimmen und des Chors, ist recht gut gelungen. — Die zweite Abtheilung füllten die meisten Nummern aus dem ersten und zweiten Theile von Fr. Schneider's Weltgericht. Die Composition ist zu sehr auf die Mitwirkung des Orchesters berechnet, als dass sie am Clavier von Effect sein könnte. Die Sicherheit und Tonfülle des zahlreichen Chors der Akademie zeigte sich in allen Stücken auf das erfreulichste und erwarb ihrem Dirigenten Fr. Weber, der auch diesen Verein wie den Männergesang-Verein seit einer langen Reihe von Jahren leitet, ein neues Blatt in den Kranz seiner Verdienste um den musicalischen Aufschwung Kölns.

Bonn. Herr Emil Naumann, k. Kirchen-Musik-Director, wird sich einen Theil der Sommerzeit hier in seiner Vaterstadt aufhalten und eine grosse Oper „Judith", zu welcher auch das Gedicht von ihm selbst verfasst ist, hier vollenden.

Das Programm zu dem Aachener Musikfeste ist nun festgestellt. Es enthält die Musikstücke, welche wir bereits in Nr. 17 namhaft gemacht haben, nur dass man sich noch nachträglich entschlossen hat, den Namen Beethoven bei der Feier eines Festes, welches wenigstens dem Titel nach die lange Reihe der niederrheinischen Musikfeste fortsetzt, nicht völlig zu ignoriren. Man wird die Ouverture Op. 124 vor dem Messias aufführen. Congruenter mit dem Programm des zweiten Tages, auf welchem J. S. Bach mit H. Berlioz und F. Liszt zusammengestellt ist, würde Wagner's Tannhäuser- oder Faust-Ouverture neben Händel figurirt haben, wenn denn doch einmal das alte ehrwürdige niederrheinische Fest zum Experimentiren benutzt werden soll.

Berichtigung. In dem „Münchener Briefe" in Nr. 18 ist S. 141, Sp. 1, Z. 19 statt „Frau Diez" zu lesen „Fräulein Hefner". A. Z.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. **KÖLN, 16. Mai 1857.** **V. Jahrgang.**

Die musicalischen Aufführungen und Zustände Düsseldorfs im Winter 1856—1857.

Unsere musicalische Saison ist nach dem letzten der acht Abonnements-Concerte des allgemeinen Musik-Vereins als geschlossen zu betrachten. Ein Rückblick auf dieselbe und eine Beleuchtung unserer Zustände im Allgemeinen erscheint uns um so wünschenswerther, als die Factoren unserer musicalischen Aufführungen durch die Gründung eines Instrumental-Vereins eine wesentliche Ergänzung gefunden haben. Wir werden unsere Kritik von jeder Parteinahme frei zu halten suchen, aber unserem Princip treu bleiben, da, wo es die Sache fordert, auch die persönlichen Einflüsse in das wahre Licht zu stellen.

Wir geben zunächst einen Ueberblick der Concert-Programme.

Erstes Concert: Ouverture zu Genovefa von Schumann; „Beim Abschied zu singen", Lied für vier Solostimmen, Chor und Orchester von Schumann; Sinfonie Nr. 4 von demselben; *Requiem* von Cherubini.

Zweites Concert: Ouverture zu Coriolan von Beethoven; Concert (*A-moll*) für Violine von Molique (Concertmeister Riccius aus Köln); Arie aus Don Juan „Ich grausam" (Frau Mampé-Babnigg aus Köln); „Erlkönig", Ballade von Schubert (Frau Mampé); Lobgesang, Sinfonie-Cantate von Mendelssohn (Soli: Frau Mampé, Fräul. Louise Thelen, Herr Wild vom hiesigen Theater).

Drittes Concert: Ouverture (*E-dur*) von F. Messer; Arie aus Hans Heiling (Fräul. Louise Thelen); Ouverture und Finale des ersten Actes aus Euryanthe (Euryanthe: Fräul. Thelen); Sinfonie Nr. 4 (*B-dur*) von Beethoven.

Viertes Concert: Ouverture zu Joseph von Méhul; Alt-Arie mit Chor aus Samson von Händel (Fräul. Schreck aus Erfurt); Suite für Orchester von J. Seb. Bach; Scenen aus dem zweiten Acte des Orpheus von Gluck (Orpheus: Fräul. Schreck); Sinfonie Nr. 5 (*D-dur*) von Mozart.

Fünftes Concert: Jephta und seine Tochter, Oratorium von Reinthaler, unter Leitung des Componisten (Soli: Frau Mampé-Babnigg, Fräul. Schreck, Herr Göbbels und Herr Schiffer aus Köln).

Sechstes Concert: Ouverture zu Hero und Leander von Rietz; der 125. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester von Hiller (Tenor-Solo: Herr Wild); Sinfonie Nr. 1 (*C-dur*) von Beethoven; „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn (Bariton-Solo: Herr Remmertz).

Siebentes Concert: Der Messias, Oratorium von Händel (Soli: Fräul. Thelen, Fräul. Schreck, Herr Göbbels, Herr Remmertz).

8. Concert: Concert-Ouverture (*C-dur*) von Tausch; Sopran-Arie aus Haydn's Schöpfung (Fräul. Ida Dannemann aus Elberfeld); Concertstück von Weber (*F-moll*) (Herr Tausch); „Der Hidalgo", Lied mit Pianoforte-Begleitung von Schumann (Fräul. Dannemann); Musik zu Kotzebue's Ruinen von Athen von Beethoven; Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

In diesen Programmen spricht sich zwar das anerkennenswerthe Streben aus, die classische Richtung vorwalten zu lassen; indess genügt damit eine Direction nicht, welche jährlich eine grössere Reihe von Concerten veranstaltet. Sie hat die Aufgabe, durch die Zusammenstellung der Form und dem Gehalt nach verwandter, in ihrer Stimmung sich nicht widerstrebender Musikstücke jedem Concerte einen einheitlichen Charakter zu geben und in der ganzen Reihe derselben einen Plan consequent durchzuführen, wonach sie die bedeutenden Tonschöpfungen der Vergangenheit und Gegenwart in einer das Publicum bildenden Weise vorzuführen im Stande ist. Diese zwiefache Aufgabe ist unerfüllt geblieben. Die letzten Jahre brachten oft das

heterogenste Durcheinander im einzelnen Concerte, und in der Folge derselben vermögen wir nicht einen geordneten, durchdachten Zusammenhang zu erkennen. Sodann vermissten wir jede künstlerisch gewissenhafte Berücksichtigung der Kräfte der Ausführung im Verhältniss zu den Schwierigkeiten des Auszuführenden, und somit alles das, wodurch einer Concert-Direction die nächste Gelegenheit geboten wird, künstlerischen Sinn und Geschmack zu bekunden.

Die Ausführung der Musikstücke blieb im Wesentlichen auf der unbefriedigenden, niedrigen Stufe der beiden vorhergehenden Jahre, so dass wir uns auf das beziehen können, was wir in Nr. 14 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter darüber sagten. Wir hörten keine einzige Nummer, die völlig rein, sicher und präcis ausgeführt worden wäre; an Feinheit, Frische, geistiges Leben und Wärme des Vortrags war somit nicht zu denken. Als das gelungenste der Concerte ist das vierte, als das unbefriedigendste das dritte zu bezeichnen. Die Begleitung der Arie aus Hans Heiling — wir bemerkten nur zwei erste Geigen, vermuthlich weil nur Eine Stimme ausgeschrieben war —, Chor und Orchester im Finale der Euryanthe erinnerten so lebhaft an die Aufführungen kleiner Provincial-Bühnen, dass ein Theil des Publicums in eine für den Dirigenten und die Ausführenden eben nicht schmeichelhafte Heiterkeit versetzt wurde. Wir erinnern uns keiner Aufführung aus den drei letzten Jahren, die so auffallend das Gepräge der Nachlässigkeit getragen hätte, als diese.

Wir übergehen weitere Details, um dagegen nachzuweisen, dass das Herabsinken unserer Aufführungen und unseres ganzen musicalischen Lebens als nothwendige Folge der Art und Weise zu betrachten ist, wie Herr Tausch die einzelnen Factoren desselben behandelt, und um uns vor dem Vorwurf zu wahren, dass wir mit unseren Ansprüchen über das hier Mögliche hinausgehen. Zu diesem Ende müssen wir zunächst die Zustände der Periode entwickeln, in welcher Herr Tausch als städtischer Musik-Director an die Spitze der hiesigen Verhältnisse trat.

Unsere rheinischen Chöre zeichnen sich bekanntlich durch Frische und schönen Klang der Stimmen, durch Leichtigkeit musicalischer Auffassung von Seiten der Sänger und durch die Freudigkeit aus, mit der sie sich an öffentlichen Aufführungen betheiligen. Als Mendelssohn zu uns berufen wurde, wusste er daher sehr bald einen Chor zu bilden, der unter den rheinischen stets mit Auszeichnung genannt wurde. Wo Mendelssohn schöne Stimmen und Talent entdeckte, wandte er ihnen besondere Aufmerksamkeit und Pflege zu, um sie für den Sologesang auszubilden, und in dem musicalischen Leben, das er um sich weckte, wurde reiche Gelegenheit geboten, die Stufe von Sicherheit und Unbefangenheit vorzubereiten, welche für öffentliches Auftreten unentbehrlich ist. Für die Besetzung von Solo-Partieen in unseren Concerten bildeten sich allmählich tüchtige, zum Theil hervorragende Dilettanten, und Rietz sowohl wie Hiller, in ähnlicher Weise wie Mendelssohn den Mittelpunkt unseres musicalischen Lebens bildend, erhielten diese Gesangkräfte auf gleicher Höhe.

Das Orchester unserer Abonnements-Concerte ist von je her aus dem des Theaters, unter Zuziehung hier lebender oder garnisonirender Musiker und einiger Dilettanten gebildet worden. Bei dieser zum Theil dem Wechsel unterworfenen Zusammensetzung bedurfte es so bedeutender, anregender und imponirender Persönlichkeiten, so gewissenhafter Dirigenten, wie die genannten es waren, um in unseren Concerten mit wenig Proben so gelungene Aufführungen zu erreichen, wie wir sie erlebten. Unter Rietz, der durch die Direction der Oper fast täglich mit dem Orchester beschäftigt war, erreichten die Leistungen desselben den Höhepunkt.

Als die Schumann'sche Periode folgte, zeigte sich gar bald nach allen Richtungen hin der Rückschritt. Schumann, ausschliesslich seinen Tonschöpfungen lebend und der Zeit entgegengehend, in welcher sein Geist unterliegen sollte, verlor immer mehr an praktischer Befähigung, und die Versuche, ein fruchtbringendes musicalisches Leben zu erhalten, scheiterten schon nach dem ersten Winter. Aus dem Gesang-Vereine schieden die tüchtigeren Mitglieder in dem Maasse aus, wie die Leitung unbefriedigender wurde, während neue ohne Prüfung ihrer musicalischen Vorkenntnisse Aufnahme fanden; in den Concert-Aufführungen wurde der Mangel belebender Kraft, Muthlosigkeit, Gleichgültigkeit, das Schwinden jeder Disciplin in Chor und Orchester immer fühlbarer.

Herr Tausch, als er an Schumann's Stelle trat, kannte diese Verhältnisse aus eigener Anschauung und Erfahrung; man musste daher voraussetzen, dass er, als junger Musiker, dem der Wirkungskreis anvertraut wurde, in welchem Mendelssohn, Rietz, Hiller und Schumann ihm vorangegangen waren, den ganzen Ernst seiner Aufgabe erkennen, die Mittel, sie würdig zu lösen, erforschen und gewissenhaft und energisch durchführen werde.

Wir erwarteten zunächst eine Reorganisation des Gesang-Vereins, um dadurch die schwächeren Mitglieder heranzubilden, besondere Uebungen für dieselben, das Stu-

dium der einzelnen Stimmen, bis jeder Mitwirkende der Noten sicher ist, vor den Gesammt-Uebungen. Erst dann kann ja das Verständniss eines Werkes eröffnet, die Auffassungsweise des Dirigenten zu Grunde gelegt, der Vortrag einheitlich, geistig belebt, erwärmt und erwärmend entwickelt werden. Herr Tausch dagegen liess Alles beim Alten, d. h. einer wöchentlichen Uebung und einigen Concert-Proben, wie wenn er über einen vortrefflich geschulten Chor verfüge. Aber auch für einen solchen sind zwei grosse Oratorien, wovon eines neu, sechs Cantaten und grössere Bruchstücke aus Opern, dazu Kirchenmusik von Palestrina, Vittoria und Lotti in einer Saison eine anstrengende Aufgabe, die von unseren Kräften in der verflossenen nicht anders als höchst ungenügend gelös't werden konnte. Die Unsicherheit ging mitunter so weit, dass ein Theil der Mitwirkenden ganz zu verstummen schien, während der andere durch übermässiges Loslegen das Gleichgewicht herzustellen suchte. Das Unbefriedigende der Leistungen, das Entmuthigende für die musicalischen Mitglieder des Gesang-Vereins, die eisige Kälte des Publicums lichteten die Reihen des Chors so sehr, dass in der Aufführung des Messias nur zwölf Damen im Alt, kaum mehr Herren im Tenor, dagegen siebenzig bis achtzig Mitwirkende in Sopran und Bass vereinigt waren. Allein eines solchen Missverhältnisses wegen hätte die Aufführung unterbleiben sollen, die im Allgemeinen einen höchst traurigen Vergleich mit unseren früheren darbot. Dass Alles gleich einen anderen Charakter gewinnt, wenn nur eine belebende Persönlichkeit an die Spitze tritt, bewies die Aufführung des Jephta. Herr Reinthaler leistete, nachdem er die letzten vier bis fünf Proben persönlich dirigirt, relativ so Vortreffliches, dass uns unsere Kräfte wie umgewandelt erschienen.

Ob Herr Tausch die angedeuteten Reformen des Gesang-Vereins für überflüssig oder für unausführbar hält, wissen wir nicht. Gegen das Letztere spricht die Organisation vieler Vereine an anderen Orten in der von uns angedeuteten Weise, und so lange Herr Tausch keinen dahin zielenden Versuch gemacht und durchzuführen sich bemüht hat, fehlt ihm jedenfalls das Recht der Berufung auf Unausführbarkeit.

In der Besetzung der Solo-Partieen wird unsere zunehmende Armuth an gebildeten Dilettanten fühlbar, und die wenigen tüchtigen, welche wir besitzen, sind für die Concerte in ihrem jetzigen Zustande nicht zu gewinnen. Gute Stimmen und musicalisches Talent finden offenbar nicht die frühere Beachtung und Pflege; es fehlt uns an einer geistigen Kraft, welche unsere zerstreuten Mittel in einem bildenden musicalischen Leben zu vereinigen vermöchte, und desshalb sind fast alle Versuche des Herrn Tausch, Solo-Partieen durch Dilettanten zu besetzen, höchst unglücklich gewesen. Es bleibt demnach kein anderes Mittel, als für die Soli sich an Sänger von Fach zu wenden. Man würde indess sehr irren, wenn man diese Nothwendigkeit durch gestiegene Ansprüche des Publicums erklären wollte*). Unsere Dilettanten studirten früher sorgfältig ihre Partieen mit dem Dirigenten, suchten sie im Geiste des Werkes vorzutragen und leisteten dadurch, namentlich im Ensemble, meist mehr, als die unserer und benachbarten Bühnen angehörigen Sänger, welche wir jetzt zu hören pflegen, und die im Concertsaale, besonders im Oratorium, nur selten am Platze sind.

Hält man den Herren von der Concert-Direction die erwähnten ungünstigen Erscheinungen vor, so klagen sie, man könne nicht mehr leisten, weil sich die besseren Kräfte zurückzögen, man habe nun einmal wenig Alt-, wenig Tenorstimmen, und damit glauben sie sich gerechtfertigt. Fühlen die Herren denn nicht, dass sie die besseren Kräfte durch das Unerquickliche der Aufführungen verscheuchen? dass nichts geschieht, um tüchtige Alt- und Tenorstimmen aufzufinden und für den Gesang-Verein und die Concerte zu gewinnen? Leitet Herr Tausch etwa die Künstler-Liedertafel so, dass sich in ihr ein reger musicalischer Sinn entwickeln kann, und dadurch aus der grossen Zahl hier lebender junger Künstler die gesanglustigen angezogen werden? Was war die Künstler-Liedertafel unter Rietz und Müller, und was ist sie jetzt? Uns eben so wenig wie Elberfeld, Crefeld und Barmen fehlen die Stimmen, wohl aber anregende, bildende und verbindende Kraft für dieselben.

Die Zusammensetzung unseres Concert-Orchesters haben wir bereits angegeben. Wenn man erwägt, dass der Theater-Unternehmer, fast in jedem Winter einen neuen Musik-Director engagirt, dass ihm nur daran liegt, möglichst viele Opern fertig zu machen, dass viele Orchester-Mitglieder zum Tanz spielen müssen, im Sommer fast ausschliesslich auf Garten- und Tanzmusik angewiesen sind, dass die Dilettanten, welche im Streich-Quartett mitwirken, zum Theil wohl nur in Proben und Concert die Geige in die Hand nehmen — so wird man begreifen, wie nothwendig es ist, das Zusammenspiel methodisch auszubilden. Das Quartett, auf sieben bis acht erste Geigen zusammenge-

*) Unser Theater-Publicum beweis't sogar, dass trotz der Immermann'schen Periode seine Ansprüche in stetem, fast unerklärlichem Sinken geblieben sind. [*Tout comme chez nous.* D. R.]

schmolzen, darunter die Hälfte Dilettanten, bedarf, da es nicht vermag, den kleinsten Mordent einheitlich auszuführen, besonderer Vorübungen, um nur einiger Maassen zu Reinheit und Gleichmässigkeit zu gelangen; und eben so erforderlich ist es, nicht eher nachzulassen, bis die Bläser ihre Schuldigkeit thun, namentlich aber ihre Instrumente einer Revision zu unterwerfen, um festsetzen zu können, was an Unreinheit der Intonation den letzteren oder der Nachlässigkeit der Bläser zuzuschreiben ist. Danach ist das Verständniss des Werkes bis ins kleinste Detail zu eröffnen, jedem Spieler zu erklären, wo sein Instrument hervortreten, wo und welchen anderen es sich unterordnen, wo es mit den übrigen zu gleicher Massenwirkung sich verbinden soll; erst dann ist der Vortrag der einzelnen Motive vorzuschreiben, die musicalischen Phrasen nach dynamischen Gesetzen und Proportionen abzurunden und Schatten und Licht in gehörige Vertheilung zu bringen. Wenn selbst ein aus Virtuosen bestehendes Orchester nur auf diesem Wege zu künstlerisch bewusstem Zusammenspiel zu erheben ist, um wie viel mehr bedarf dann das unsrige einer solchen Anleitung!

Im vorigen Herbste erliess nun Herr Tausch einen Aufruf an die hiesigen Musikfreunde zur Bildung eines aus mitwirkenden und zuhörenden Mitgliedern bestehenden Instrumental-Vereins, worin er auf die Nothwendigkeit öfterer Uebungen für unsere Orchesterkräfte verwies. Es zeigte sich eine genügende Theilnahme, der Verein trat ins Leben, und in seinen wöchentlichen Uebungen vereinigen sich die Kräfte unseres Concert-Orchesters, einige Musiker weniger, einige Dilettanten mehr. Wir erwarteten daher, dass Herr Tausch den Verein zu einer Orchesterschule ausbilden und namentlich die für die Concerte bestimmten Musikstücke dem sorgfältigsten Studium unterwerfen würde, weil er selbst das Ungenügende von zwei Concert-Proben für unsere Kräfte zu erkennen schien. Wir sahen uns indess nur zu bald enttäuscht; denn die Programme des Instrumental-Vereins sind ohne allen Zusammenhang mit denen der Concerte geblieben. In seinen Uebungen wird gewöhnlich eine Ouverture und eine Sinfonie, dazwischen zuweilen ein Instrumental- oder Vocal-Solo nicht etwa studirt, nein, sondern mit wenigen Wiederholungen und Bemerkungen, unter stetem Wechsel des Programms in jeder Uebung, vom Blatt gespielt! Da, wo das Orchester durch Musiker gebildet wird, mögen sich Dilettanten in ähnlicher Weise vereinigen, um neue Compositionen kennen zu lernen, sich an älteren zu erfreuen und sich durch Mitwirkung im Orchester zu unterhalten; in unseren Verhältnissen aber wird ein solcher Verein zur Schule für Flüchtigkeit und Robheit der Ausführung, in der im günstigsten Falle nur eine handwerksmässige Routine niedriger Art erworben werden kann. Wenn man in der angedeuteten Weise die grössten Tonwerke, die technisch schwierigsten Sinfonieen und Ouverturen von Schubert, Schumann, Gade und Anderen behandelt, so wird der gute musicalische Sinn, wie systematisch, bei Mitwirkenden und Zuhörern untergraben. So zeigt es sich schon jetzt in unserem Instrumental-Vereine; denn die ersteren sprechen von ihren Leistungen wie von genialen Siegen über die höchsten Schwierigkeiten, und die letzteren nehmen sie als solche mit enthusiastischem Beifalle auf. Ein Theil der zuhörenden Mitglieder, darunter viele junge Maler, die doch wissen sollten, dass jede Kunst Ernst des Studiums erheischt, schwärmt so für den Verein, dass er den Concertbesuch für überflüssig zu halten anfängt, der überdies den Verzicht auf Cigarre und Schoppen fordert.

Wir wissen nicht, wie wir es erklären sollen, dass Herrn Tausch jede Einsicht über das Unbefriedigende seiner Leistungen und das Nachtheilige seiner Einwirkung zu fehlen scheint. Ist es Mangel an ästhetischem Sinne, den wir in unseren früheren Berichten nachwiesen? Sind es die Wünsche der mitwirkenden Dilettanten, denen er sich unbewusst fügt? oder ist es der Einfluss stets zum Lobe bereiter Freunde? Herr Tausch erfreut in der Künstler-Liedertafel und Künstler-Gesellschaft „Malkasten" häufig durch seine ausgezeichneten Pianoforte-Vorträge, er unterzieht sich allen Anforderungen, die an ihn für die Leitung der eigenthümlichen kleinen musicalischen Aufführungen dieser Gesellschaft — Schwänke von Hans Sachs und Anderen, mit Mozart'schen und Beethoven'schen Melodieen zugestutzt — gestellt werden und erwirbt sich dadurch eine grosse Zahl von dankbaren Freunden. Wir neigen zu der Ansicht, dass die Art von Coterie, die sich dadurch um Herrn Tausch bildet, ihn über sich selbst in die Irre führt. Seine Freunde verehren ihn mit Recht als ausgezeichneten Pianisten. Sollten sie aber so weit gehen, sein aussergewöhnliches, frappirendes musicalisches Gedächtniss, die seltene Sicherheit, mit welcher er die schwierigsten Clavier-Compositionen vom Blatt spielt, als Beweise künstlerischer Genialität zu bewundern? Sollte Herr Tausch sich dadurch etwa irre leiten lassen, gewissenhaftes, methodisches Studium mit Chor und Orchester für pedantisch zu halten? Erscheinen ihm vielleicht desshalb seine Aufführungen, je unvorbereiteter, je künstlerischer? Findet er es etwa genial kühn, wenn er Dilettanten und Künstlern in einzelnen Fällen

sogar gestattet, ohne Probe in den Concerten mit zu geigen? Herr Tausch scheint es zu verkennen, dass ihm das geistige Uebergewicht, der Reichthum individueller Begabung seiner Vorgänger Mendelssohn, Rietz und Hiller mangelt, wodurch sie die von ihnen geleiteten Kräfte empor zu heben, zu spannen und zu durchgeistigen vermochten, dass er selbst nur durch Sorgfalt und Ernst des Studiums, durch Ausdauer und Energie wirken kann und dass ihm der Instrumental-Verein ein glückliches Mittel dazu an die Hand gab, das seinen Vorgängern fehlte. Nachdem Herr Tausch dieses Mittel so gänzlich verkannt hat, können wir die Ueberzeugung nicht länger zurückdrängen, dass wir auf eine günstigere Entwicklung der Zustände durch ihn nicht mehr hoffen dürfen.

Der Vorstand des allgemeinen Musik-Vereins, unsere Concert-Direction der überwiegenden Mehrzahl nach, verhält sich allen Missgriffen des Herrn Tausch gegenüber völlig passiv, einige von den Herren sanctioniren sogar die Art der Leitung des Instrumental-Vereins durch eifriges Mitgeigen. Wir würden daher an einer Wendung der Dinge verzweifeln müssen, wenn nicht die Theilnahmlosigkeit des Publicums dem allgemeinen Musik-Vereine und seinen Concerten gegenüber immer mehr die pecuniären Mittel in Frage stellte, wovon die letzteren gegeben werden. Aus Furcht vor einem Deficit hat man im vorigen Herbste die Concert-Preise erhöht und dadurch die Calamität vergrössert. Wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir die Zahl der Abonnenten, im Vergleich zu früheren Jahren, fast um die Hälfte vermindert schätzen. Aus ökonomischen Rücksichten scheint in diesem Jahre die so nothwendige Verstärkung des Streich-Quartetts unterblieben zu sein, und wenn auch in der letzten Saison die Kosten gedeckt werdeu sollten, so wird man doch zu ferneren Ersparnissen übergehen müssen, um den Concerten das Leben zu fristen, wenn sich die Herren von der Direction nicht zu persönlichen Zuschüssen entschliessen. Vielleicht würde das mehr Eindruck auf sie machen, als der Vorwurf, durch ihre Passivität, einer Reihe von nachlässigen, ungenügenden Aufführungen gegenüber, sich an den bedeutendsten Tonwerken vergangen, das Publicum über deren Werth irre geführt, den edleren Sinn und Geschmack für Tonkunst untergraben und eine Lauheit und Theilnahmlosigkeit hervorgerufen zu haben, welche bei einer durch den Wechsel der leitenden Persönlichkeiten etwa eintretenden Wendung zum Besseren noch lange fühlbar und hemmend bleiben wird.

Wir sehen diesem Wechsel erwartungsvoll entgegen; denn er allein kann uns einer Epoche zuführen, in der wir auf unsere frühere Blüthezeit der Tonkunst nicht mit Betrübniss zurückblicken müssen; nicht mit Beschämung, wenn wir bedenken, dass Düsseldorf vor allen übrigen Städten des Rheinlandes berufen erscheint, jeder Kunst einsichtsvolle Pflege zuzuwenden. —6—.

Zur Geschichte des Männergesanges.

(Wir entnehmen das Folgende einer Schrift von J. Fr. Taeglichsbeck, Gymnasiallehrer und Musik-Director an der St.-Katharinen- und St.-Pauli-Kirche zu Brandenburg: „Die musicalischen Schätze der St.-Katharinen-Kirche. Ein Beitrag zur musicalischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Brandenburg, 1857. Verlag von Ad. Müller.“ 4. — Wir werden später auf dieselbe zurückkommen.)

Die Meisterwerke eines Palestrina, Lotti, Gabrieli u. s. w. fanden in der berliner Sing-Akademie ihre schöne Pflege. Trotzdem aber muss die Kenntniss von jener Glanz-Periode des Kirchen-Stils aus dem 16. Jahrhundert selbst unter Zelter in Berlin noch lücken- und mangelhaft gewesen sein, was aus den Vorgängen, welche die Veranlassung zur Gründung der Liedertafel (24. Januar 1809) wurden, hervorgeht.

Bekanntlich gab unseres Hochseligen Königs Majestät während seines Aufenthaltes zu Memel, wohin er in Folge der denkwürdigen Schlachten bei Preussisch-Eylau am 7. und 8. Februar 1807 und des tilsiter Friedens seine einstweilige Residenz verlegt hatte, den ersten Anstoss dazu, dadurch, dass er nach Anhörung eines vierstimmigen Männergesanges, welchen russische Soldaten, in einer Gondel auf der Dange, dem russischen Gränzflüsschen, fahrend, zu grossem Wohlgefallen des Königs angestimmt hatten, gegen den späteren General-Lotterie-Director Bornemann sen.*) den Wunsch aussprach, in seinem Heere künftighin einen ähnlichen Gesang eingeführt zu sehen. Nach Berlin zurückgekehrt, machte Bornemann dem Prof. Zelter von dem, was an der russischen Gränze zur Sprache gekommen, Mittheilung. „Gern theilte Zelter“ — wir lassen den Verfasser der angeführten Schrift S. VII. mit seinen eigenen Worten fortfahren — „meinen Wunsch, dem Könige vermittels der Sing-Akademie entgegen zu kommen; aber diese, nur der Pflege des ernsten, strengen Kirchen-Stils gewidmet, liess sich mit der vorliegenden Aufgabe, die bloss auf eine Förderung allgemeiner militärischer Sangfertigkeit hinzudeuten

*) S. Bornemann, W., sen., die Zelter'sche Liedertafel in Berlin. Berlin, 1851, bei Decker.

schien, nicht wohl in Einklang bringen. Ihm, dem Zelter, wie mir, war damals auch noch nicht das Geringste von den grossartigen russischen Gesang-Instituten bekannt, gestiftet zur gesanglichen Erhebung gottesdienstlicher Feier in der griechischen Kirche, aus welcher gleichsam von selbst schon allgemeine Gesangfertigkeit sich erbildete und namentlich auch in das Militärwesen überging. Unbezweifelt hatte der König, vertraut mit jenen Instituten, ein Gleiches für die gesangliche Erhebung in der evangelischen Kirche vor Augen, ohne jedoch auch nur entfernt sich darüber zu äussern. — Zelter wollte überhaupt nicht einmal die tonfeste Durchführung eines nur von Männerstimmen ohne alle Instrumental-Begleitung vorgetragenen Gesanges oder gar eines längeren Liedes zugeben. Selbst bei geübten Sängern werde das Herabsinken nicht ausbleiben. Gelegentliche Versuche mit eigens dazu componirten Liedern seien noch erst zu machen" u. s. w. Weiterhin heisst es bei Beschreibung eines Abschiedsmahles für den Bank-Beamten Otto Grell (Vater des jetzigen verdienstvollen Directors der Sing-Akademie und gründlichen Kenners des Palestrina-Stiles, Eduard Grell zu Berlin), bei welcher Gelegenheit dem oben genannten Verfasser des Werkes über Entstehung der berliner Liedertafel die Anordnung und Beschaffung frohsinniger Tafellieder überlassen war: „So war nun die Gelegenheit gekommen, es mit Liedern, gesetzt für geübte Männerstimmen, zu versuchen. Einen Cyklus von sechs Liedern legte ich dazu vor, in deren Tonsetzungen sich Zelter mit Lud. Hellwig, Wollanck und Flemming theilte, unter dem gemeinsamen Uebereinkommen, die unterstützenden Klänge des Flügels dabei nicht fehlen zu lassen. Aber für die Aufstellung des Instrumentes fand sich in dem damals noch sehr beschränkten, mit bis siebenzig Gedecken schon übervoll besetzten Hauptsaale jenes Hauses kein Raum mehr. Da sollte die Guitarre stellvertretend aushelfen und wurde schnell herbeigeholt. Die Saiten schlugen vor, kräftig frische Männerstimmen setzten ein, und das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen, die sich selber goldrein tonfest hielten, was von einem durch mehrere Strophen hin ohne Instrumental-Begleitung geführten Chor vielseitig war bezweifelt worden. Da wurde die Guitarre beseitigt."

So wenig wir nun auch gewillt sind, dem alten ehrenfesten Zelter, dem wir als Musiker und Dirigenten unsere aufrichtigste Hochachtung zollen, durch Anführung dieser allerdings etwas sehr naiven Vorgänge irgendwie zu nahe zu treten — im Gegentheil, es stellt sich ja sein Verdienst als Schöpfer des modernen geselligen Männergesanges dadurch nur um so deutlicher ans Licht —, so muss es uns doch erlaubt sein, aus diesen Vorgängen den Schluss zu ziehen, dass es damals in Berlin überhaupt um die wissenschaftliche Kenntniss dessen, was frühere Jahrhunderte im Fache der Gesang-Composition geleistet haben, ziemlich schlecht gestanden haben mag, wenn man nicht einmal eine Ahnung davon hatte, dass die Praxis des Männergesanges überhaupt schon seit Jahrhunderten feststand. Ja, was noch mehr ist, diese Unkenntniss der Leistungen früherer Kunst-Epochen geht so weit, dass man selbst noch in neuerer Zeit den Satz aufstellte, die Alten hätten reinen Männergesang gar nicht gekannt. Dies behauptet z. B. G. Doering in Elbing in seinem historisch-kritischen Versuche: „Zur Geschichte der Musik in Preussen" (S. 178). Ferner nennt der geachtete Kunstkritiker L. Rellstab in Berlin (s. Vossische Zeitung, 1843, vom 10. Juli) seinen Freund Bernhard Klein geradezu den Erfinder des religiösen Männergesanges im Gegensatz zum weltlichen, der unter Zelter allerdings schon existirte, während B. Klein selbst recht wohl wissen musste, dass eine grosse Menge von Compositionen für Männergesang vor ihm bereits existirte, da er ja in Rom eine reichhaltige Sammlung solcher Compositionen angelegt und daran seine Studien gemacht hatte, wobei er freilich ganz übersehen zu haben scheint, dass sogar schon von Palestrina ganze Bände solcher Arbeiten vorliegen, z. B. Lamentationen für 4 und 5 Männerstimmen, ferner viele dergleichen Arbeiten von Benevoli, Vittoria, Cyprian de Rore, Ivo de Vento, Jac. Regnart, Joh. Walter, Mich. Praetorius, Jac. Handl, Melchior Frank und Anderen, die alle in Italien und Deutschland zu haben gewesen wären. Michael Praetorius unterrichtet uns, dass selbst die vielen für Knabenstimmen geschriebenen Stücke von ihm und Anderen gewöhnlich auch für Männerstimmen allein zu gebrauchen seien. Sei hier und da eine Abänderung zu machen, so bedinge er sich nur eine geschickte Hand. — Um endlich darzuthun, dass solche Männersachen bereits vielfach existirt haben, bedarf es bloss der Erwähnung, dass der königliche Dom-Chor in Berlin Compositionen der Art von Palestrina, Vittoria, Menegali, Lotti, Cordans u. s. w. öfter schon zum öffentlichen Vortrage gebracht hat. Auch in neueren Sammlungen finden sich derlei Gesänge für Männerstimmen von alten Meistern; z. B. enthält der zweite Band von Franz Commer's *Musica sacra* lauter Compositionen für 2, 3 und 4 Männerstimmen; ferner liefert auch Wilh. Greef (Geistliche Männerchöre, alte und neue, für Freunde des ernsten Männergesanges. Erstes Heft. Essen, 1851) einzelne Figuralsätze von Palestrina, Orlandus de Lassus, Lotti, Händel und Gluck. — Dem in der Gesang-

Literatur des 16. Jahrhunderts Bewanderten brauchen wir bei dieser Gelegenheit nicht erst in Erinnerung zu bringen, dass man sich durch den in den Stimmbüchern der alten Tonsetzer für hohen Tenor fast allgemein gebräuchlichen Altschlüssel nicht darf beirren lassen, worauf schon F. J. Fétis in seiner Chorgesang-Schule mehrfach aufmerksam gemacht hat. Die hohen Tenöre wurden sogar häufig geradezu Altisten genannt, wie dies aus der dresdener Cantorei-Ordnung vom 14. April 1592 (Herzogs Friedrich Wilhelm zu Sachsen) zu ersehen ist, wo es unter Anderem heisst: „Mit der Mutation der Knaben soll es wie zuvor also gehalten werden. Do ein Knabe eine Stimme verendern und zum Discant nicht mehr dienstlich seyn wirdt, wollen wir ihn in der Fürstenschulen einer mit 5 thlr. abfertigen, und darinnen 2 oder 3 Jahre unterhalten lassen. Doch dass er zum wenigsten 3 oder 4 Jahr in der Hofcapell aussgestanden und sich wohl verhalten. Befinden wir denn aus seiner Praeceptoren Zeugniss oder fruchtbarlicher Beweisung seines Studirens, dass etwas hoffentliches von ihm zu erwarten, wollen wir ihm 2 oder 3 Jahr zu Leipzig oder Wittenberg jährlich mit 25 Gulden aus der Kammer oder sonst unserer Gelegenheit noch verlegen lassen, doch dass er sich verpflichte oder Versicherung mache, wo er nach Ausgang dieser Zeit zu einem Altisten oder Tenoristen in der Cantorei oder zu andern Aemtern tüchtig seyn würde, dass er sich dazu brauchen lassen und der Herrschaft dienen wolle und solle" u. s. w.

Musicalische Preis-Aufgabe.

Ein frankfurter Musikfreund, hoch entzückt von dem bekannten Mozart'schen *A-dur*-Quintett und einigen ähnlichen Tonstücken der Kammermusik, hat einen Betrag von 27 Ducaten für Prämien ausgesetzt und bei dem Banquierhause Herren Joh. Goll & Söhne in Frankfurt am Main deponirt. Er stellt dafür folgende Bedingungen:

§. 1. Nur neue, noch nirgends bekannte Compositionen für Clarinette und mindestens zwei, bis höchstens vier Streich-Instrumente können concurriren.

§. 2. Allzu grosse technische Schwierigkeiten sollen möglichst vermieden werden, damit ein genügender Vortrag auch für Dilettanten erreichbar ist.

§. 3. Jeder Bewerber schickt die Partitur nebst den ausgeschriebenen Stimmen seiner Composition, welche keinen Namen oder Wohnort tragen darf, aber unter Beifügung seiner Adresse auf einem getrennten Blatte, an Herrn Dr. C. F. A. Giar, Notar der freien Stadt Frankfurt am Main.

§. 4. Herr Dr. Giar wird alle so eingehenden Compositionen nach der Reihenfolge des Empfanges numeriren und unter strengster Verschweigung des Namens des Componisten an die Herren Sachverständigen (§. 5) zur Prüfung befördern.

§. 5. Herr Capellmeister V. Lachner in Mannheim, Herr Musik-Director F. Messer in Frankfurt am Main und Herr General-Musik-Director Dr. L. Spohr in Kassel hatten die Güte, sich zur Uebernahme dieser Prüfung als Sachverständige bereit zu erklären; jeder von ihnen wird sein Urtheil versiegelt bei den Herren Joh. Goll & Söhne niederlegen.

§. 6. Zur schiedsrichterlichen Vertheilung der Preise haben die Herren Stadtgerichtsrath Dr. Mumm, Dr. Schlemmer und Dr. G. A. Spiess in Frankfurt am Main sich bereit zu erklären die Gefälligkeit gehabt; diese Vertheilung geschieht ausschliesslich auf Grund der von ihnen in gemeinschaftlicher Sitzung zu entsiegelnden Urtheile der Herren Sachverständigen (§. 5).

§. 7. Um seine Ansichten und Wünsche klar zu stellen, proponirt der Preissteller:

einen ersten Preis von 12 Ducaten für diejenige Composition, welche sich neben gediegener Arbeit vor Allem durch poetischen Schwung auszeichnet, also an keiner Stelle als künstliches „Machwerk" erscheint, sondern durchgehends als Ein Erguss genialer Empfindung;

einen zweiten Preis von 9 Ducaten für besonders lieblichen Melodieen-Reichthum neben sonst untadelhafter Arbeit, und

einen dritten Preis von 6 Ducaten für diejenige Composition, welche die Herren Sachverständigen, gleichviel, wesshalb, dafür empfehlen werden.

Doch soll dieser Vorschlag nicht unbedingt maassgebend sein, vielmehr sind die Herren Sachverständigen (§. 5) befugt, auch eine Aenderung in der Eintheilung der Summen vorzunehmen; ja, auf ihren einmüthigen Vorschlag kann sogar Eine ganz hervorragende, in jeder Beziehung meisterhafte Composition sämmtliche 27 Ducaten erhalten.

§. 8. Wenn aber gegen Verhoffen die einlaufenden Compositionen der Art sein sollten, dass die Herren Sachverständigen nicht für alle Preise wirklich krönungswerthe Arbeiten darunter finden, so wird für die dadurch jetzt frei bleibenden Preise eine neue Concurrenz ausgeschrieben.

§. 9. Sollten die Urtheile der Herren Sachverständigen (§. 5) so weit aus einander gehen, dass nicht mindestens zwei der Herren Schiedsrichter (§. 6) sich über einen Spruch darauf einigen könnten, dann werden jedem der Herren Sachverständigen die Urtheile seiner beiden Herren Collegen mitgetheilt, zur Erleichterung einer Einigung unter ihnen. — Falls einer der drei Herren Sachverständigen oder der drei Herren Schiedsrichter austreten sollte, wählen seine bleibenden Herren Collegen einen Ersatzmann.

§. 10. Die Preisvertheilung wird vorgenommen, sobald mindestens zwölf Compositionen eingetroffen sind; doch soll in keinem Falle länger als bis Ende 1857 gewartet werden. Alle Compositionen, welche zu den zwölf zuerst anlangenden gehören und vor Jahresschluss eintreffen, müssen angenommen werden; spätere können noch zugelassen werden, wenn daraus keine zu grosse Verzögerung erwächst, worüber der Preissteller zu entscheiden befugt ist.

§. 11. Nach geschehener Preisvertheilung werden die Componisten der gekrönten Werke genannt, alle anderen bleiben streng verschwiegen.

§. 12. Der Preissteller hat das Recht, sich die ausgeschriebenen Stimmen derjenigen Werke, welche concurrirt haben werden, ausliefern zu lassen und für sich zu behalten, darf aber keinerlei Duplicate oder Vervielfältigungen davon fertigen oder fertigen lassen. Die Partituren gehen sämmtlich an ihre Einsender zurück, deren freies Eigenthum sie bleiben.

Frankfurt am Main, den 9. Mai 1857.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Weimar. Dr. Dingelstedt, vom Grossherzog zum Intendanten des Hoftheaters ernannt, wird mit dem 1. October d. J. sein Amt antreten. Man ist neugierig darauf, wie sich das Verhältniss zwischen ihm und dem Hof-Capellmeister F. Liszt gestalten werde; hoffentlich zum Vortheil der wahren Kunst und nicht einseitiger Richtungen derselben.

Dresden. Der ausgezeichnete Tenorist Adolf Auerhach von der k. k. Hofoper zu Wien, wo er indess nur noch wenig beschäftigt worden ist, erregt Bewunderung. Er ist ein Helden-Tenor vom reinsten Metall. Auch sein Spiel ist lobenswerth und wird sich den Anlagen des jungen Künstlers nach sehr bald zu einem hohen Grade der Vollkommenheit erheben. Er ist als Masaniello in der Stummen, als Robert, Eleazar und Prophet aufgetreten.

Altona. Am 30. April ist C. Reinthaler's „Jephta und seine Tochter" in der hiesigen Hauptkirche unter der Direction des Herrn Musik-Directors J. Böie von einem Personal von 150 Mitwirkenden aufgeführt worden. Die Chöre wurden von Anfang bis Ende mit grosser Präcision gesungen; es kam nirgends ein Schwanken oder eine Unsicherheit im Einsetzen vor. Auch die Soli, wenn auch nicht so glänzend wie in Hamburg besetzt, wurden recht brav ausgeführt; besonders zeigte sich Herr Schulz aus Hamburg als einen sehr guten Vertreter des Jephta. Die Kirche war gedrängt voll, und das schöne Werk wurde von den Mitwirkenden und Zuhörern mit sichtbarer Begeisterung aufgenommen.

In Hamburg macht das Gastspiel von Ander und der Fräul. Wildauer aus Wien überfüllte Häuser. In der Lucia di Lammermoor, wo sie zwei Mal beide zusammen (Lucia und Edgar) auftraten, war das Haus zu um die Hälfte erhöhten Preisen ausverkauft. Fräul. Johanna Wagner wird erwartet.

Wien, 5. Mai. Verdi's „*Giovanna d'Arco*", die erste neue Oper dieser Stagione, hatte sich nur eines halben Erfolgs zu erfreuen. Sie gehört noch ganz in jene Periode der Verdi'schen Wirksamkeit, aus welcher Ernani als die beliebteste und am weitesten verbreitete Oper hervorragt. Auch theilt sie in der That alle Fehler und Vorzüge dieser Periode; nebst gewaltigem Instrumentenlärm, Anhäufung von Unisono's und trivialen Stretta's manches weiche, flüssige Gesangs-Element, manche sinnige Arabeske der Begleitung. Ist übrigens *Giovanna d'Arco* minder reich an prägnanten, sinnlich packenden Motiven als Ernani, so treffen wir dagegen auch manche Momente echten, wahren Gefühls-Ausdrucks darin. Das Buch von Solera fasst die Geschichte der Johanna d'Arc in einem Prologe und drei Acten so einfach als möglich zusammen. Es treten nur drei Hauptpersonen auf: König Karl VII., Johanna und ihr Vater. Die beiderseitigen Heerführer Frankreichs und Englands haben jeder kaum ein paar Tacte zu singen. In der Oper ist es König Karl selbst, welcher der gottbegeisterten Jungfrau ein flüchtiges Gefühl irdischer Liebe einflösst. Der Vater klagt die Tochter an, wie in Schiller's Tragödie, und führt sie vom königlichen Hoflager fort; er erkennt später ihre Unschuld und lös't ihre Fesseln; sie stürzt zum Kampfe, wird leblos aus demselben gebracht, erholt sich aber wieder zum Bewusstsein, und nachdem man ihr die heilige Fahne gereicht hat, schwebt ihre Seele in Verklärung zum Himmel empor. Es fehlt nicht an modernem Opern-Beiwerk aller Art. Der grosse Aufzug im zweiten Acte mit einem Triumphmarsch, fernes Kriegsgetön, ein Trauermarsch, ein Chor guter und böser Geister, Chor der Engel — das sind Hebel, um Effecte anzubringen, die nie ganz fehl gehen.

Eine Erklärung im 8. Hefte von Lobe's Fliegenden Blättern macht Front gegen eine dem Herausgeber durch die Verlagshandlung zugegangene anonyme Anschuldigung. In jenem Briefe wird Lobe's Besprechung der Liszt'schen Sinfonie „Tasso" als ein Verrath an der guten Sache angesehen und bedauert. Lobe erklärt sich nun als Unparteiischer. Er habe nie einer Partei angehört. Also könne auch von einem Uebergange ins Lager der Zukunfts-Partei keine Rede sein. Er gehe allein seinen Weg; wo er etwas Gutes finde, da sage er es der Welt, kümmere sich nicht um Namen und Coterieen. — „Also nichts von Partei, nichts von Einseitigkeit in der Kunst!" Wir referiren hier, theilen aber Lobe's Ansicht nicht. Er vergisst, dass auch ein gewisser Muth dazu gehört, bei einer Partei auszuhalten, dass er sich der Gefahr aussetzt, dafür angesehen zu werden, als coquettire er mit allen Parteien — aus Schwäche. (N. W. M.-Z.)

Der Neger Ira Aldridge, durch sein dramatisches Talent auch in Deutschland bekannt, soll bei einem Eisenbahn-Unglück in England umgekommen sein.

Brüssel. Am 10. Mai wurde in dem letzten Conservatoire-Concerte unter der Direction des Herrn Fétis die *E-moll*-Sinfonie von F. Hiller mit grossem Beifalle aufgeführt; besonders die drei ersten Sätze hatten ausgezeichneten Erfolg.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. | KÖLN, 23. Mai 1857. | V. Jahrgang.

Berliner Briefe.

[Die italiänischen Opern in Berlin — Verdi's Trovatore — Personal der königlichen Oper — Mantius' Abschied — Neue Tenoristen — Wolf — Krüger — Herold's Zweikampf — Signora Fortuni.]

Den 10. Mai 1857.

Unter allen grossen Städten der Welt ist es ohne Zweifel Berlin, wo der italiänischen Muse am wenigsten gehuldigt wird; ja, selbst unsere Provincialstädte scheinen nachsichtiger gegen die Werke eines Rossini, Bellini, Donizetti, als das Publicum unserer Residenz. Nehmen Sie den Romeo aus, der, weil Johanna Wagner darin allen Glanz ihrer Stimme und ihres Spiels entfaltet, das Haus häufiger füllt, so sind die anderen italiänischen Opern, die noch hin und wieder gegeben werden, meist nur Lückenbüsser, die höchstens, wenn eine fremde Sängerin von Ruf darin auftritt, eine grössere Anziehungskraft üben. Der Tancred konnte selbst trotz Johanna Wagner nicht recht durchdringen; der Tell und die Belagerung von Corinth machten geringen Eindruck; vom Barbier von Sevilla hat man im Allgemeinen die Meinung, dass er durch deutsche Sänger verdorben würde. An der Norma und der Nachtwandlerin hat man sich in früheren Jahren, namentlich zu den Zeiten der Lind, übersättigt. Die Lucrezia und Lucia führen noch ein kümmerliches Leben, eben so der Liebestrank und die Regimentstochter. Die Favoritin verschaffte sich nur unter Roger's Aegide Eingang. Kurz, eine eigentliche Zug-Oper existirt gar nicht unter allem, was das neuere Italien hervorgebracht hat. Ist wirklich tiefere musicalische Bildung so allgemein unter uns verbreitet, dass man darin den Grund zu suchen hätte? Fast müssen wir es annehmen, oder wenigstens, dass ein dunkles Gefühl von der Oberflächlichkeit des musicalischen Ausdrucks, von dem Mangel an eingehendem Ernste, der dem Italiäner eigenthümlich, im Publicum verbreitet ist. Ganz unmusicalisch müsste ein Volk sein, das für den Reiz italiänischer Melodik überhaupt unempfänglich wäre, das gar keinen Eindruck davon empfinge. Die italiänische Oper ist gewisser Massen die lockende Aussenseite der Kunst; sie ist das verführerische Element, wodurch die Menge überhaupt für die Musik gewonnen wird. Was im Innern des Heiligthums vorgeht, ist freilich ganz anderer und höherer Art; die wahre Tiefe der Empfindung offenbart sich nicht in diesem blossen Spiel mit Tönen. Aber um sich weit nach aussen hin, um sich über die Welt auszubreiten, um alle für sich zu gewinnen, in denen auch nur der schwächste Funke musicalischer Empfänglichkeit sich regt, bedurfte die Kunst dieses leichtfertigen Gauklers, der gleichsam vor der Pforte des Tempels steht und bald durch heitere Scherze, bald duch schmerzensvolle Geberden, stets aber mit liebenswürdiger Anmuth, die vorbeieilende Menge festgebannt hält und diesen und jenen Einzelnen so fesselt, dass er sich entschliesst, auch in den Tempel selbst einzutreten. Das Heilige bedarf auch des Profanen, sonst würde die Menge daran vorübereilen. So müssen wir also voraussetzen, dass in Berlin das Bessere tiefe Wurzeln geschlagen hat; denn gegen italiänische Musik kann in der That nur derjenige gleichgültig sein, der das Bessere so gut kennt, dass sein Gefühl es mit Sicherheit von dem Schlechteren unterscheidet. Nach der hier herrschenden Stimmung konnte man kaum erwarten, dass eine neue italiänische Oper so bald wieder auf das Repertoire kommen würde; seit ich Ihnen musicalische Berichte sende, d. h. seit sechs Jahren, ist in der That ein solcher Fall nicht da gewesen; namentlich war Verdi bis jetzt nicht in die Räume gedrungen, die von den Tönen Gluck's, Mozart's und Beethoven's wiederhallen. Die italiänischen Sänger an der Königsstadt brachten ihrer Zeit den Ernani, den Nebukadnezar und die Lombarden zur Aufführung; doch interessirte sich dafür nur

ein kleiner Theil des Publicums; man konnte also sagen, dass derjenige Componist, dessen Herrschaft in den Weltstädten, und wenn wir dabei nicht an den engeren Kreis der Eingeweihten denken, gegenwärtig entschieden ist, bei uns noch fast ganz unbekannt war. Das war jedenfalls ein Uebelstand. Man muss die Mächte des Tages wenigstens kennen, wenn man ihnen auch nicht Weihrauch streut. Dass sich daher die königliche Bühne entschloss, den Troubadour, eine der verbreitetsten Opern, zur Aufführung zu bringen, war nur mit Dank anzuerkennen.

Von dem Eindrucke, den der Trovatore auf das Publicum gemacht hat, lässt sich eigentlich nichts Bestimmtes sagen. Die Oper war sehr glänzend ausgestattet und wurde theilweise vorzüglich dargestellt; so konnte ein gewisser Erfolg nicht ausbleiben, um so mehr, da man doch irgend etwas Neues zu hören und zu sehen verlangt; und dennoch schienen die Meisten zu fühlen, dass der Stoff der Handlung und der Text abscheulich und die Musik ziemlich werthlos sei. Aeussere Umstände kamen hinzu, die dem Erfolge der Oper hinderlich waren. Die Haupt-Darsteller wurden krank; Johanna Wagner, welche die Rolle der Zigeunerin gibt, hat vor einigen Wochen ihren Urlaub angetreten; nach vier oder fünf Aufführungen, zu deren letzter noch Frau Palm-Spatzer aus Hamburg verschrieben wurde, musste man sich entschliessen, das neue Cassenstück bis zum nächsten Winter zu vertagen. Ueber das Sujet herrscht wohl nur Eine Stimme; was die französischen Opern früherer Zeit in Grausamkeit geleistet haben, ist noch nichts gegen das Raffinement dieses Italiäners. Die Musik ist nicht ganz so unmenschlich, aber doch bei Weitem geschmackloser, als die Werke Bellini's und Donizetti's, und unendlich ärmer an Erfindung. Verdi ist ein Eklektiker, der den melodischen Inhalt von seinen italiänischen Vorgängern entlehnt und ihn mit rhythmischen und instrumentalen Gewürzen aus der französischen Küche zubereitet. Die Wirkung auf die Masse scheint das vornehmlichste Ziel seines Strebens; in einzelnen Melodieen herrscht eine Trivialität des Rhythmus und der Harmonie, die für jedes nur einiger Maassen civilisirte Ohr beleidigend ist. Uns sind aus allen italiänischen Opern neuerer Zeit, auch aus den besseren, einzelne Melodieen bekannt, in denen die Componisten nichts Anderes erstrebt zu haben scheinen, als — ich muss mich dieses Ausdruckes bedienen — einen möglichst vollkommenen Gassenhauer zu Stande zu bringen; Verdi hat sie weit darin übertroffen. Aber bei Bellini und Donizetti wird man durch andere Scenen entschädigt, in denen, wenn auch keine tiefe, so doch eine zarte und feine, eine förmlich wohlthuende Empfindung hervortritt; bei Verdi ist dieser zarte Duft der italiänischen Musik zwar nicht gänzlich verschwunden, aber auch nur noch in seinen letzten Spuren vorhanden. Wenn indess von Befriedigung höherer Ansprüche fast nirgends die Rede ist, so lässt sich doch Eines nicht läugnen, das formelle Operngeschick, das den italiänischen Componisten eben so angeboren scheint, wie den französischen Dichtern das Bühnen-Talent. Nur dadurch können wir uns den Erfolg erklären, den der Trovatore trotz der Nichtigkeit und Widrigkeit seines Inhalts gehabt hat. Namentlich enthält der vierte Act einzelne Scenen, in denen sich diese formelle Geschicklichkeit so steigert, dass man darüber fast die Unbedeutenheit des eigentlichen Inhalts vergessen kann, um so mehr, als hier auch der Componist bemüht gewesen zu sein scheint, die Klippen des künstlerisch Unschönen und geradezu Verletzenden zu vermeiden. Für Italien mag Verdi noch eine besondere Bedeutung haben, in so fern er derjenige ist, der den eigenthümlichen Stil der französischen Oper gewisser Maassen italisirt. Jedes Volk hat das Streben, das ihm Fremde sich auf die ihm gemässe Weise anzueignen. Und sowohl Rossini als Bellini und Donizetti haben einzelne Opern geschrieben, in denen es ihnen um eine Verschmelzung des italiänischen und französischen Elements zu thun war. Für unser Gefühl sind es nicht ihre besten Werke; denn sie sind in der Erfindung meistens unbedeutender und haben etwas Stilloses, Unentschiedenes. Man darf aber nicht verkennen, dass Versuche dieser Art, wenn sie auch augenblicklich unerquicklich sein mögen, von einem höheren culturhistorischen Standpunkte aus betrachtet, eine Nothwendigkeit und ein Fortschritt sind. Wir glauben, dass Verdi diese Bedeutung für Italien hat, die Aufnahme des französischen Elements in das nationale zum Abschluss zu führen. In so fern hat auch er seine Berechtigung in der Reihe der Componisten seines Vaterlandes, weniger durch das, was er selbst ist und leistet, als durch das, wohin die von ihm vertretene Richtung führen kann. Für Italien entsteht eine Bereicherung dadurch, die in der Zukunft zu reiferen, einheitsvolleren und gediegeneren Schöpfungen führen kann, als die heutigen sind.

Die Aufführung des Trovatore war theilweise vorzüglich zu nennen. Namentlich zeichnete sich Frau **Köster** als Leonore durch die untadelhafte Correctheit und das dramatische Feuer ihres Gesanges aus. Fräul. **Wagner** gab die Zigeunerin mit fast zu grellen Farben; maassvoller wurde diese Rolle von Frau **Palm-Spatzer** dargestellt, an der wir überhaupt trotz mancher natürlichen Schwächen

der Stimme, wie sie bei einer nicht mehr ganz jugendlichen Sängerin unvermeidlich sind, aufs Neue erkennen konnten, wie viel eine solide Gesangs-Methode vermag. Herr Formes sang den Manrico mit seiner klangvollen und bei declamatorischen Stellen sich zu ergreifendem Ausdruck steigernden Stimme; für die eigentliche Cantilene ist sein Organ weniger gut gebildet; dazu gehört ein Tragen und gewisser Massen Wogen des Tones, eine gleichmässige Behandlung der Stimme, die zu dem declamatorischen Hervorheben von Einzelheiten in dem entschiedensten Gegensatze steht. Herr Krause endlich sang den Grafen Luna edel und würdig, aber nicht charakteristisch und leidenschaftlich genug.

Im Uebrigen ist das Repertoire unserer Oper unverändert geblieben, mit Ausnahme einer neu einstudirten Herold'schen Oper, über die weiter unten. Doch sind im Personal viele Aenderungen theils bereits geschehen, theils noch im Werke, über die ich in Kürze zu berichten habe. Johanna Wagner wird, wie es gegenwärtig heisst, der Bühne trotz ihrer bevorstehenden Verheirathung noch längere Zeit erhalten bleiben; eben so Frau Köster, mit der aufs Neue ein fünfjähriger Contract (wie man hört, mit 7000 Thalern Gehalt und viermonatlichem Urlaub) abgeschlossen ist. Dass wir somit die wesentlichsten Stützen unserer Oper nicht verlieren, ist sehr erfreulich; beide Damen sind in der That für jetzt unersetzlich. Ihnen reihen sich die Damen Herrenburger-Tuczek, Trietsch, Bötticher, Baur und Mandl an; über die beiden letzten habe ich Ihnen kürzlich Bericht erstattet; sie sind unseren ersten Sängerinnen keineswegs gleich zu stellen, doch hat namentlich Fräul. Baur an Sicherheit auf der Bühne gewonnen, und wenn sie auch, um strengere Ansprüche zu befriedigen, eine nicht hinreichend gleichmässige Tonbildung hat, so ist sie doch in der Stellung, die sie gegenwärtig hier einnimmt, dem Repertoire von Nutzen. Bedeutendere Aenderungen treten im Tenor ein. Herr Mantius ist jetzt definitiv von der Bühne abgegangen. Er gab zu seinem Abschiede den Florestan im Fidelio. Die deutsche Bühne und namentlich Berlin verliert viel an ihm. Denen freilich, die ihn in früherer Zeit nicht gekannt haben, mochte in den letzten Jahren die Kraftlosigkeit seines Organs, die mangelnde jugendliche Frische und die mitunter merkbare Anstrengung unangenehm auffallen. Ueberhaupt hat Mantius nie eine eigentlich grosse Stimme gehabt; er ist nie grosser dramatischer Wirkungen fähig gewesen; er war darum auch niemals ein Sänger, der in weite Ferne und auf die grossen Massen wirken konnte. Aber die Aufgaben, welche die classische Musik dem Tenoristen stellt — und diese sind fast immer zarterer Natur, nur die Neuerer verlangen jene überschwängliche Kraft und Leidenschaft vom Tenor, an der diese Stimm-Gattung meistens zu Grunde geht —, hat er fast durchweg vorzüglich gelös't, mit edelster Tonbildung, classischer Correctheit und wenn auch nicht begeisterter, so doch inniger und geschmackvoller Auffassung. Seine Art, zu singen, hatte weder das ungestüm Naturalistische und Zügellose, das den modernen Helden-Tenören, noch das Weichliche, das unseren lyrischen Tenören eigenthümlich ist; sein Ton war markig und noch bis weit in die Höhe von kräftigem Brust-Timbre, aber von ungleich reinerer und schönerer Form, als bei den heutigen Koryphäen des dramatischen Gesanges. Mantius hat unserer Bühne 27 Jahre lang angehört; und wenn man bedenkt, dass in kleineren Räumen und wenn seine Höhe nicht allzu viel angegriffen wird, auch jetzt noch sein Gesang einen höchst wohlthuenden Eindruck macht, so kann man ihm die Anerkennung nicht versagen, dass er seine Laufbahn rühmlich zurückgelegt hat. Es wird schwer sein, für ihn einen Ersatz zu finden. Zunächst ist Herr Krüger, der Anfangs dieses Jahres von hier nach Dresden gegangen war, wieder zurück engagirt worden. Er ist auch bereits, obschon vorläufig nur als Gast, wieder aufgetreten als Elvino in der Nachtwandlerin. Seiner Stimme nach eignet er sich zum lyrischen Tenor, doch lässt seine künstlerische Ausbildung noch viel zu wünschen übrig. Namentlich legte sein diesmaliges Auftreten kein sehr günstiges Zeugniss für die von ihm gemachten Fortschritte ab; seine Intonation war fast durchweg zu hoch. Trotzdem weicht seine Art, zu singen, weniger von der richtigen ab, als die unserer meisten Bühnensänger; sein Ton hat vielerlei Mängel, aber er ist im Ganzen edel und wohlklingend. Man hat immer die Hoffnung, aus diesem Sänger könnte etwas werden. Ausser Herrn Krüger ist Herr Wolff aus Wien für Spiel-Partieen engagirt. Sein erstes Auftreten fand in der neu einstudirten Herold'schen Oper „Der Zweikampf" Statt. Was zunächst diese Oper, die letzte, die Herold schrieb, und deren Aufführung er nicht mehr erlebte, betrifft, so ist sie zwar keine wesentliche, aber eine annehmbare Bereicherung des Repertoires. Das Textbuch enthält interessante Situationen und, theilweise wenigstens, originelle Charakterzeichnung. Die Musik ist leicht, gefällig und aus Einem Guss. Die gute Stimmung, die in der französischen komischen Oper der früheren Zeit herrscht, ist noch nicht durch die Ansprüche, welche die Componisten seit der Wiederbelebung der grossen Oper

machten, verdorben; es war eine Bahn, in der auch die geringeren Talente, zu denen wir Herold rechnen müssen, fortkommen konnten. Herr Wolff führte sich bei uns als ein vorzüglicher Schauspieler ein; er besitzt eine für einen Sänger bewundernswerthe Leichtigkeit der komischen Charakterzeichnung. Da er dieselbe Eigenschaft auch in den später von ihm gegebenen Rollen, dem Almaviva und dem Nemorino, bewährte, so ist es keine Frage, dass wir einen trefflichen Buffo an ihm besitzen. Nicht gleich günstig lässt sich indess über seine Stimme und seine Gesangs-Methode urtheilen. Zwar weiss er dem Publicum durch eine sehr leichte Behandlung seiner Stimme und durch scheinbare Coloraturfertigkeit Sand in die Augen zu streuen; doch halten seine Coloraturen nur in seltenen Fällen eine genaue Prüfung aus, und sein Triller ist fast das vollständigste Gegentheil von dem wahren Triller, das wir bis jetzt gehört haben. Seine Stimme ist zwar hell und hörbar, aber ohne eigentliches Volumen, mitunter weich und doch ohne Schmelz. Die Aussprache ist sehr deutlich, aber die Tonbildung nasal und eben darum ohne jenen edeln Timbre, der den wahren Sänger charakterisirt. Dennoch bleiben ihm auch als Sänger gute Eigenschaften, namentlich ein treffliches Parlando und ein sehr leichter Uebergang vom Brust- in das Falset-Register. Sein Gesang ist nicht edel genug, um tiefere Gefühle zu wecken, seine Kunstfertigkeit nicht echt genug, um ihm den Ruhm eines geschickten Technikers zu verschaffen; aber durch eine gewisse geistige Geschicklichkeit, mit der er seine Stimme behandelt, wird er, wenn man ihn nur in dem ihm angemessenen Genre zu beschäftigen weiss, der Bühne von grossem Nutzen sein können. Ausser diesen beiden neu engagirten Tenören wird in nächster Zeit noch ein dritter debutiren. Herr Hoffmann, der als Prophet einen glänzenden Erfolg errang, sich später aber nicht auf gleicher Höhe behaupten konnte, wird Berlin wieder verlassen.

Schliesslich noch ein paar Worte über das Gastspiel der Signora Fortuni, über deren zarte Sopranstimme — die zarteste und lieblichste, die je bedeutende Erfolge errang — ich Ihnen schon im vorigen Sommer berichtete. Es lässt sich nicht wegläugnen, dass in ihrer Gesangs-Methode ein Mangel liegt, der Mangel des vollen, kernigen, mit tiefer Empfindung gesättigten Brusttones; und dennoch weiss sie auf jedes feiner organisirte Gefühl einen unbeschreiblichen Reiz auszuüben, nicht bloss durch den seltenen Wohlklang des höchsten Sopran-Registers oder durch ihre zwar nicht in jedem einzelnen Falle ganz correcte, im Ganzen aber doch höchst respectable Kunstfertigkeit, sondern durch die Zartheit ihrer Empfindung, die Feinheit ihres Geschmacks, durch den Liebreiz der ausgesuchtesten Anmuth. Sie ist bis jetzt als Lucie, als Adine im Liebestrank und als Nachtwandlerin aufgetreten. So viel uns bekannt, ist sie noch Anfängerin auf der Bühne. Der Concertgesang ist wohl ihre eigentliche Sphäre; doch scheint sie auf der Bühne immer heimischer zu werden, und gewisse Gefahren, die ihr ganz besonders drohen (ihr zartes Organ wird bei einiger Anstrengung leicht zu hoch; dieser Fehler zeigte sich aber nur im Ensemble-Gesang, wenn andere, kräftigere Stimmen sie über das ihr erreichbare Maass der Kraft hinaustrieben), scheint sie, mit dem Talente aufmerksamer Selbstbeobachtung begabt, immer glücklicher zu vermeiden. Signora Fortuni singt nur in italiänischer Sprache; wir haben also jetzt Opern-Vorstellungen, in denen alle Uebrigen Deutsch singen und die erste Sängerin Italiänisch. — Ueber den Verlauf und den Schluss der Concert-Saison in meinem nächsten Briefe. G. E.

Kirchenchor in Zweibrücken.

Es dürfte wohl auch für weitere Kreise nicht ohne Interesse sein, von einem Gesang-Vereine zu erfahren, welcher, wenn auch nicht durch äussere Ausdehnung hervorragend, doch durch den inneren Werth und die Gediegenheit seiner Leistungen die Theilnahme aller derjenigen verdient, welche für höhere Tonkunst Sinn und Begeisterung in sich tragen. Es ist dies der zu Zweibrücken unter der Leitung des Organisten Heinrich Lützel seit Weihnachten 1854 bestehende Kirchenchor.

Der Hauptzweck dieses Vereins ist, an Fest- und Feiertagen den Gottesdienst in der protestantischen Kirche zu Zweibrücken durch Gesang zu verherrlichen. Ausserdem veranstaltet derselbe von Zeit zu Zeit grössere selbstständige Aufführungen classischer Kirchengesänge. In der kurzen Zeit seines Bestehens hat dieser Chor, welcher in seiner jetzigen Zusammensetzung 22 weibliche und 19 Männerstimmen zählt, unter der umsichtigen Leitung des Herrn Lützel, der mit tüchtiger theoretischer Bildung, geläutertem Geschmack, gründlicher Kenntniss der Geschichte der Tonkunst einen unermüdlichen Eifer verbindet, in der That Vorzügliches geleistet und sich sowohl den Beifall der Musikfreunde als auch den Dank der Gemeinde in hohem Grade erworben. Was den Verein der Beachtung der Kenner würdig macht, ist theils dessen gediegene Richtung, welche nur dem Reinsten und Höchsten im Gebiete kirchlicher Tonkunst sich zuneigt und von den herrlichsten

Schöpfungen aller Völker und Zeiten das Schönste und Edelste auswählt, theils die fleissige, sorgfältige und pünktliche Einübung der Gesänge und die dadurch erzielte Rundung und Vollendung des Vortrags.

Die Richtung und das Streben des Vereins lässt sich am besten aus den Werken erkennen, denen er seine Thätigkeit widmet; das zahlreiche Verzeichniss der bis jetzt eingeübten Chöre weis't die Namen der Meister Ahle, Allegri, Anerio, J. Chr. Bach, J. M. Bach, J. S. Bach, Bortniansky, Calvisius, Cherubini, Durante, Eccard, Erythräus, Frank, Gabrieli, Gallus, Gastoldo, Gondimel, Graun, Gumpelzhaimer, Händel, Hammerschmidt, Hasse, Hassler, Haydn, Homilius, Jomelli, Lasso, Leo, Lotti, Mozart, Nanini, Osiander, Pachelbel, Palestrina, Prätorius, Purcell, Rink, Rolle, Rosenmüller, Scandinelli, Schröter, Schütz, Vittoria, Vulpius auf. Von neueren Tonschöpfungen wurden insbesondere die achtstimmigen Psalmen, welche Mendelssohn für den berliner Dom-Chor geschrieben, eingeübt. Bei der letzten grösseren Aufführung, welche am verflossenen 15. März in der Alexander-Kirche Statt fand, wurden folgende Gesänge vorgetragen: 1) Lobgesang für vierstimmigen Chor von Palestrina, 2) Gebet für eine Sopranstimme von Al. Stradella, 3) Festlied für sechsstimmigen Chor von J. Eccard, 4) Terzett für Alt, Tenor und Bass von Giac. Carissimi, 5) Lied für fünfstimmigen Chor von J. Rosenmüller, 6) Choral „Befiehl du deine Wege", vierstimmiger Tonsatz von J. S. Bach, 7) Vierstimmiger Chor von Demetrius Bortniansky, 8) Wechselgesang für zwei Sopranstimmen aus dem Messias von Händel, 9) Der zweite Psalm, achtstimmig, von Mendelssohn. — Die Einzelgesänge wurden von Mitgliedern des Vereins mit Ausdruck und Geschmack vorgetragen. Die Chöre zeichneten sich durch reine Intonation, deutliche Aussprache, einheitliches Zusammenwirken, feine Schattirung, Festigkeit und Sicherheit aus. Man sah und hörte es den Mitwirkenden an, dass sie mit Lust und Begeisterung sangen; über dem Ganzen schwebte jene höhere Weihe, welche dem Vortrage herrlicher Tonschöpfungen erst die rechte Bedeutung verleiht und des Eindrucks auf den empfänglichen Hörer nie verfehlen kann.

Was bei den öffentlichen Aufführungen des Vereins besondere Anerkennung verdient, ist, dass der Eintritt Jedermann unentgeltlich frei steht, und daher auch diejenigen, welchen sonst Mittel und Gelegenheit fehlen, gediegene Tonwerke zu hören, sich an den geweihten Tönen eines Bach, Händel, Palestrina erquicken können. Wahrhaft erhebend war für den aufmerksamen Beobachter die Wahrnehmung, mit welcher Aufmerksamkeit und Andacht auch solche, die sonst wohl noch selten den Zauber echter Tonkunst empfunden haben, diesen erhabenen Gesängen lauschten, — ein Beweis, dass auch die höchste und ernsteste Tonkunst in würdiger Aufführung den Weg zum Herzen findet. — Möge Herr Lützel, welcher für seine aufopfernde Thätigkeit, für seinen grossen Aufwand an Mühe und Zeit keinen anderen Lohn hat, als das erhebende Bewusstsein, welches mit jedem schönen Streben verbunden ist, in seinem unermüdlichen Eifer wie bisher fortfahren; der Dank der Gemeinde, wie die aufrichtige Anerkennung aller, denen die Pflege der höheren Tonkunst am Herzen liegt, wird ihn auch fernerhin in seinem segensreichen Wirken begleiten!

Schliesslich erlauben wir uns, auf eine Sammlung von Chorgesängen aufmerksam zu machen, welche Herr Lützel so eben herausgibt; sie führt den Titel: „Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauche beim evangelischen Gottesdienste, herausgegeben von J. Heinrich Lützel" (Zweibrücken, Verlag von J. Chr. Herbart), wird in gediegener Auswahl das Beste auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst enthalten und verdient daher, den Kirchenchören und Gesang-Vereinen bestens empfohlen zu werden. E. G.

Das erste Heft, welches uns vorliegt, enthält sieben Gesänge — 2 von Mich. Prätorius, 2 von Palestrina (*O bone Jesu* und *Adoramus te*), 1 von Dem. Bortniansky (die grosse Doxologie), sämmtlich vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass; ferner das fünfstimmige (2 Tenöre) „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" von Joh. Mich. Bach (1660 — 1709?), und das ebenfalls fünfstimmige „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" von Joh. Eccard. Alles vortreffliche Stücke, besonders die schon bekannte Doxologie von Bortniansky und die weniger bekannte Nummer von J. M. Bach, in welcher der Sopran den Choral „Christus, Der ist mein Leben" über dem vierstimmigen Satz (Alt, zwei Tenöre und Bass) führt. Die Texte sind überall deutsch; der grösseren Verbreitung wegen wäre vielleicht in künftigen Heften da, wo der Original-Text lateinisch ist, dieser ebenfalls mit abzudrucken. Die Ausstattung ist gut bis auf ein paar unbedeutende Druckfehler in der Vorzeichnung. Der Preis (Partitur 5 Sgr., Stimmen 7 Sgr.) ist billig.

Nachschrift. Zur Geschichte der Bache. Der hier erwähnte Johann Michael Bach war um 1660 in Arnstadt geboren, und eine seiner Töchter war die erste Gattin von Joh. Sebastian Bach. Aus dem Copulationsschein, den wir im vorigen Jahrgang der Niederrh.

Musik-Zeitung, Nr. 43, S. 346, urkundlich mitgetheilt haben, geht hervor, dass diese Maria Barbara Bach die jüngste Tochter Joh. Michael's war. Da sie aber die „nachgelassene" Tochter des weiland kunstberühmten J. M. Bach heisst und die Urkunde vom 17. October 1707 datirt, so geht daraus hervor, dass die Angabe von 1709 als Todesjahr J. M. Bach's bei Gerber (Neues Lexikon der Tonkünstler) und nach ihm überall, auch hier in der Sammlung von Lützel, irrig ist. Joh. Mich. Bach muss im Jahre 1707 (Januar bis September) oder bereits im Jahre 1706 gestorben sein. Man kann also, genau genommen, nicht sagen, dass er J. S. Bach's erster Schwiegervater, wie in allen Tonkünstler-Wörterbüchern steht, gewesen sei, da er die Verheirathung seiner Marie mit Johann Sebastian nicht erlebt hat.

Johann Michael und sein älterer Bruder Johann Christoph (geb. 1643 zu Arnstadt) waren Söhne von Heinrich Bach, Organist und Stadtmusicus in Arnstadt. Johann Christoph hatte den Ruf eines der grössten Contrapunktisten und stärksten Orgelspieler in Deutschland am Ende des 17. Jahrhunderts. Er wurde in seinem 22. Jahre schon als Hof- und Stadt-Organist nach Eisenach berufen, wo er den 31. März 1703 starb. Man rühmte von ihm, dass er niemals mit weniger als fünf obligaten Stimmen auf der Orgel oder dem Clavier zu spielen pflegte. Wiewohl er Kirchenstücke von 16, ja, 22 Stimmen geschrieben, so war er doch auch dem „gefälligen und singenden" Satze hold und lebte, wie Gerber schön sagt, „in der goldenen Orgelzeit, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhob." Und ferner: „In einer galanten Motette, welche er im Jahre 1684 schrieb, wagte er bei anderen originellen und witzigen Einfällen sogar schon den Gebrauch der übermässigen Sexte!" — Von seinen Compositionen brachte im Anfange unseres Jahrhunderts, also hundert Jahre nach seinem Tode, der damalige Capellmeister Bach in Hamburg mehrere wieder ans Licht, und sie erregten grosse Theilnahme — ungefähr dasselbe, was sich jetzt, ebenfalls nach hundert Jahren seit Johann Sebastian's Tode, mit dessen Werken wiederholt. Und doch haben beide Meister, Johann Christoph und Johann Sebastian, schwerlich daran gedacht, dass sie für die Zukunft schrieben! Was wird von unseren Zukunfts-Koryphäen nach hundert Jahren übrig sein? Nach hundert Jahren! „Mich überläuft's!" — sagt Gretchen im Faust. Und überläuft's euch nicht, wenn ihr euch anmaasstet, das leichte Gewicht eurer trockenen Waare gegen die saftige und lastende Schwere der Musik der Vergangenheit in die Wagschale zu legen?

Der jüngere Bruder Johann Michael war Organist und Stadtschreiber im Amt Gehren im Schwarzburg-Sondershausen'schen. Ausser der oben genannten Motette erwähnt Gerber noch fünf andere, wovon drei fünfstimmig und eine für zwei vierstimmige Chöre vom Jahre 1679. Sie sollen sich auf der hamburger Bibliothek befinden (?). Ausserdem besass Gerber einen Folianten von 246 schön geschriebenen Seiten mit 201 figurirten und fugirten Chorälen, deren manchem 15 — 20 Variationen angehängt sind, aus den Jahren 1680 — 1720, von 16 Componisten — darunter vier Bache. Von Johann Michael standen darin 72 fugirte Choral-Vorspiele, davon mehrere mit einem Anhang von 6, 8, 10 Variationen.

Was für musicalische Schätze würden zu Tage gefördert und welche richtigere Einsicht in die geschichtliche Entwicklung der neueren Musik würde verbreitet werden, wenn der zerstreute Nachlass sämmtlicher Tonkünstler aus der Familie der Bache einen Forscher fände, der es sich zur Lebens-Aufgabe machte, das ganze Material aufzusuchen, zu durchmustern und das Beste und Merkwürdigste daraus wieder ans Licht zu ziehen! Kein Land der Welt hat eine solche Künstler-Familie aufzuweisen, wie das thüringische Haus der Bache in Deutschland war. Wie Manches, das neueren Meistern als geniale Erfindung angerechnet worden, würde bei einer solchen Nachforschung und Sichtung in seinem früheren Ursprunge an den Tag kommen! Es fällt uns z. B. das lange Crescendo von Spontini und Rossini ein. Da lesen wir aber, dass Johann Ludwig Bach in einem grossen Kirchenstücke für Solostimmen und Chor (um 1710 componirt) mit 2 Violinen, 2 Violen und Fundament: „Es wird des Herrn Tag kommen", die Recitative mit passenden Arioso-Stellen durchwebt, nach dem Chor: „Die Welt vergeht", eine Instrumental-Coda mit abschwindendem Diminuendo bis zum Pianissimo anbringt und bei einem kräftigen Bass-Solo „die Instrumente einzeln nach einander in Rauschern (*tremolo*) eintreten lässt, wodurch ein natürliches Crescendo bis zum Fortissimo entsteht." —

Schliesslich wollen wir noch bemerken, dass die Angabe in dem neuen Universal-Lexikon der Tonkunst von Ed. Bernsdorf (4. Lief., S. 317), dass der Stammvater sämmtlicher Bache, Veit Bach, Bäckermeister aus Pressburg, „nach Beginn des 17. Jahrhunderts" in Deutschland eingewandert sei, irrig ist. Veit Bach verliess allerdings Ungarn der Religion wegen, allein bereits im 16.

Jahrhundert; denn Johann Bernhard, Organist in Eisenach, starb 1749 — der Urgrossvater desselben starb in Weimar 1626, und Veit Bach war der Urgrossvater dieses letzteren, war also drei Menschenalter vor 1626 nach Thüringen eingewandert. L. B.

*** Aus Mainz.

Den 15. Mai 1857.

Die Berichte über hiesige musicalische Aufführungen gehen in der Regel von der hier erscheinenden Süddeutschen Musik-Zeitung aus, die jedoch mit bewundernswerther Consequenz nur die Concerte der hiesigen Liedertafel bespricht, deren Präsident zugleich Redacteur besagter Zeitung ist. Sie werden mir daher gestatten, Ihren Lesern von den bis jetzt erzielten Erfolgen eines anderen Vereins Kunde zu geben, der das schon seit Jahren angebahnt, was seit dem verflossenen Winter die Liedertafel gleichfalls in ihren Bereich gezogen hat.

Ich meine nämlich die Aufführung von grösseren Instrumentalwerken durch den hiesigen Verein für Kunst und Literatur. Seit einigen Jahren unter der Leitung des talentvollen Capellmeisters Fr. Lux, hat dieser Verein die Erfahrung machen müssen, dass seine Mitglieder mehr durch gelungene musicalische Aufführungen als durch wissenschaftliche Vorlesungen zu elektrisiren sind, und ist nun allmählich nach Entfernung aller Dilettanten-Productionen früherer Zeit auf jene Stufe gelangt, die seine Leistungen einer Besprechung in einer musicalischen Zeitschrift würdig macht. Während die kleinen Concerte der verflossenen Saison uns aus dem reichen Gebiete der Kammermusik in steter Abwechslung mit Gesangs-Vorträgen die gediegensten Tonschöpfungen brachten, wurden uns in mehreren grösseren die Sinfonieen von Mendelssohn (*A-moll*), Schneider (*H-moll*) und Beethoven (*D-dur*) gebracht, ferner die Ouverturen zu Euryanthe, Joseph und zu Santa Chiara, so wie durch die Herren Buhl und Wolf jun. aus Frankfurt am Main das Clavier-Concert *E-dur* von Hummel und das Violin-Concert *E-moll* von Mendelssohn. Von Solo-Vorträgen waren ausserdem noch auszuzeichnen die der Cellisten Grützmacher aus Leipzig und Pfeifer aus Meiningen.

Die Concerte selbst hatten sich einer ausserordentlichen Theilnahme zu erfreuen und verfehlten unter der energischen Leitung unseres verdienstvollen Capellmeisters Lux, dem wir ausserdem die Gründung eines Männergesang-Vereins verdanken (die Liedertafel ist nämlich ihrem Namen untreu geworden und führt jetzt nur gemischte Chöre auf), ihre Wirkung nicht. — Schliesslich muss ich noch bemerken, dass wir hier keinen Instrumental-Verein (wir zählen schon zum Oberrhein) besitzen, wie dies in jeder grösseren Stadt am Niederrhein der Fall ist, und erst durch Herrn Lux Bekanntschaft z. B. gemacht haben mit den Ouverturen zu Ruy Blas, zur Fingalshöhle und schönen Melusine von Mendelssohn, Ossian-Klänge von N. Gade, ferner Sinfonie in *A-moll* von Mendelssohn und Weihe der Töne von Spohr, ja, sogar — *horribile dictu* — auch erst mit der Eroica und der *B-dur*-Sinfonie von Beethoven!

Ad vocem Männergesang-Verein sei mir noch gestattet, zu erwähnen, dass derselbe in dem letzten Kunstvereins-Concerte die erste öffentliche Probe seit seinem halbjährigen Bestehen abgelegt hat und seine Leistungen im Vortrage des Mendelssohn'schen Nachtgesanges und der Introduction aus der Belagerung von Korinth von Rossini mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden sind.

*** Aus Leipzig.

Die Haupt-Prüfungen im Conservatorium der Musik, welche am 23. April und 1. Mai im Saale des Gewandhauses Statt fanden, boten folgende Leistungen und Ergebnisse dar:

Am 23. April. Erster Theil. Concert für das Pianoforte von L. van Beethoven (*Es-dur*, erster Satz), gespielt von Heinrich Rupp aus Mainz. Mit guter Technik und grosser Sauberkeit vorgetragen, doch ohne Kraft und mit mässiger Auffassung. — Adagio und letzter Satz aus dem vierten Concert für die Violine von F. David: Max Scherck aus Posen. Keck, übermüthig, aber mit Verständniss und sehr schönem, vollem Tone. — Concert für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy (*G-moll*): Frédérique Benamin aus Hamburg. Geistig unzweifelhaft die begabteste der Schülerinnen, hat viel Kraft und gefühlvollen Vortrag. Im ersten Satze störte die Befangenheit, im dritten das allzu rapide Tempo; der zweite Satz war untadelhaft. — Concert für die Violine von B. Molique (Nr. 5, *A-moll*, erster Satz): Johan Naret-Koning aus Amsterdam. Sehr bedeutend. Grosse Fertigkeit, Sicherheit und Gewandtheit.

Zweiter Theil. Concert fantastique für das Pianoforte von J. Moscheles: Albert Lindholm aus Stockholm. Vortrefflich in jeder Beziehung; ahmte den Vortrag des Componisten mit grosser Treue nach, was in diesem Falle nur zu loben ist. — Arie aus der Zauberflöte von W. A. Mozart: Georg Egli aus Chur. Weniger als mittelmässig. Kleine Stimme und keine Schule. Der Tadel trifft den Lehrer mehr, als den Schüler. — Caprice für das Violoncell von Kummer: Edward Sidney Smith aus Dorchester. Recht lobenswerther Vortrag, welcher trotz der langweiligen Composition allgemeines Interesse erregte. — Variationen und Finale für das Pianoforte aus dem Septuor von J. N. Hummel: Wilhelmine Döring aus Darmstadt. Gleichmässiger Anschlag und hübsche Fertigkeit. Am Schlusse einige Fehler, welche man auf Rechnung der Befangenheit setzen muss und daher vergeben kann. — Concert für die Violine von de Bériot (Nr. 5, *D-dur*): Gerhard Brassin aus Leipzig. Bei hübschem Talente eine gute Schule. Der Ton ist klein, die geistige Auffassung noch nicht ganz genügend.

Am 1. Mai. Erster Theil. Quartett für Streich-Instrumente (*A-moll*), componirt von Eusebius Kaeslin aus Beckenried; vorgetragen von dem Componisten und den Herren Johann Lindberg aus Helsingfors, Johan Naret-Koning aus Amsterdam und Grützmacher. Eine gute Arbeit, welche ernstes Streben und Begabung beweis't. Im Ganzen stört jedoch eine gewisse Einförmigkeit den guten Eindruck. — Sonate für Pianoforte und Violine (*C-dur*), componirt von Hermann Levi aus Giessen, vorgetragen vom Componisten und Herrn Koning. Unter den Compositionen der Schüler seit geraumer Zeit die beste. Talent ist vorhanden, wenn ihm auch noch der Zügel fehlt. — Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (*D-moll*), componirt von Wilhelm Goldner aus Hamburg, vorgetragen von dem Componisten und den Herren Koning und Grützmacher. Lehnt sich ganz an Mendelssohn an; wo er es nicht thut, fehlt die Haltung, und die Composition wird entweder unbedeutend oder verworren.

Zweiter Theil. Concert für Pianoforte von L. van Beethoven (*G-dur*, erster Satz): Theodor Beggrow aus St. Petersburg. Sehr gut. Tüchtige Durchbildung der Technik, doch könnte etwas mehr Kraft nicht schaden. — Menuet und Etude für die Violine mit Pianoforte-Begleitung von F. David. Die Violin-Partie *unisono* vorgetragen von dreizehn Schülern. So ausgezeichnet durchgeführt, dass jeder Tadel ungerecht wäre. — Concert für das Pianoforte (*D-moll*) von Felix Mendelssohn-Bartholdy: Fräul. Jenny Hering aus Leipzig. Sehr viel Fertigkeit, aber auch nur diese. Das seelenlose Spiel zeugt von keinem Talente, wenn auch von Fleiss. — „*Salvum fac Regem*", für Chor componirt von E. F. Richter. Wenn ein Conservatorium keine guten Stimmen hat, so kann man ihm das nicht zum Vorwurf an-

rechnen. Wenn aber nach einem Jahre seit der letzten Prüfung ein Chor nicht besser einstudirt werden kann, so wäre es besser, Schüler und Zuhörer mit dergleichen nicht zu incommodiren.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 23. Mai. Gestern Abends ist der kölner Männergesang-Verein zu seiner dritten Sängerfahrt nach London von hier abgegangen. Die Reise geht über Calais und Dover. Die Anzahl der theilnehmenden Mitglieder beträgt 85.

Herr Capellmeister F. Hiller ist von dem Comite des mittelrheinischen Musikfestes in Mannheim eingeladen worden, das diesjährige Fest zu dirigiren, und hat die Einladung angenommen.

Die Nachricht vom Tode des Schauspielers Ira Aldridge (auch in unsere Nr. 20 übergegangen) wird durch londoner Blätter widerlegt.

Karl Reinecke, der schon so manche Unterrichtswerke für das Clavier herausgegeben hat, die das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigen (z. B. die Kinderlieder, die drei Sonaten, Op. 47, die vierhändige Ouverture zu dem Märchen „Nussknacker und Mäusekönig"), hat die Zahl derselben durch die bei B. Senff in Leipzig erschienenen

Zwölf vierhändigen Clavierstücke mit stillstehender Hand

auf sehr zweckmässige Weise bereichert. Diese Stücke sind besonders auf die Bildung des Vortrages und des Tactgefühls berechnet — zwei Dinge, die man nicht früh genug durch Unterricht und Beispiel zu befördern suchen kann. Von eigentlicher Fingerübung und Applicatur ist also hier nicht die Rede, da die Stücke auf fünf Töne beschränkt sind. Um so mehr ist die Erfindungsgabe und Gewandtheit des Componisten zu loben, der in diesen engen Rahmen doch so liebliche Bildchen zu fügen und in einem derselben — *Alla Siciliana* — sogar das Kunststück eines Canons anzubringen verstanden hat. Wir empfehlen das Werklein allen Lehrern

† **Neuwied,** 17. Mai. Der Kammersänger Herr Ernst Koch aus Köln gab mit Fräul. Katharina Deutz, seiner talentvollen Schülerin, hier ein sehr besuchtes, auch durch die Anwesenheit des fürstlichen Hofes ausgezeichnetes Concert. Hr. Koch sang Lieder von Franz Schubert, Schumann und Beethoven, in denen er seine meisterhafte Tonbildung und ganz vorzügliche Aussprache bewährte. Zugleich bewies aber auch Fräul. Katharina Deutz, die auch mit äusseren Vorzügen geschmückt ist, dass Ernst Koch ein vortrefflicher Lehrer ist. Fräul. Deutz sang die grosse Scene und Arie aus dem Freischütz „Wie nahte mir der Schlummer", die Arie aus Figaro's Hochzeit „O säume länger nicht" und in Verbindung mit E. Koch Spohr's Duett aus Jessonda mit entschiedenem Beifalle und hat ganz das Zeug dazu, Bedeutendes zu leisten, wenn sie so fortfährt. — C. Reinecke's Abendlied für Solo-Tenor und gemischten Chor (Aachen bei E. ter Meer), von Herrn Koch und dem Flügel'schen Gesang-Verein ausgeführt, gefiel allgemein. Ein sehr geschätzter Dilettant trug ein Violin-Solo (Phantasie von Lafont) mit schönem Tone vor. Herr Musik-Director Flügel hatte die Clavier-Begleitung sämmtlicher Gesangstücke freundlich übernommen und spielte F. Chopin's grosse Polonaise, Op. 22, und brillante Concert-Variationen von Herz, die besonders beifällig aufgenommen wurden. Das zahlreich versammelte Publicum schied mit sichtbarer Befriedigung.

München. Em. Geibel hat vor Kurzem seine Tragödie Brunhilde vor einem Kreise gewählter Zuhörer vorgelesen, d. h. er hat die Handlung der drei ersten Acte erzählt und die zwei letzten in ihrer vollständigen Ausarbeitung vorgetragen. Er hat den ganzen Inhalt des ersten Theiles des Nibelungen-Liedes von der Brautfahrt Günther's bis zu Siegfried's Ermordung in den engen Rahmen eines Drama's gebracht. Ihm eigenthümlich ist die Liebe Brunhildens zu Siegfried, die in den ersten Scenen, wo Siegfried nach Isenland verschlagen wird, sich entzündet. Er kehrt mit Günther zurück, und nun hält sich Geibel an den weiteren Verfolg der Handlung des epischen Gedichtes. Im fünften Acte aber erklärt Brunhilde öffentlich an der Leiche des ermordeten Siegfried, dass sie ihn allein geliebt habe und ihm folge. Sie ersticht sich mit dem Schwerte des Todten. Eine Seherin deutet die Zukunft und Chriemhildens Rache an. In wiefern jene modern sentimentale Liebe Brunhildens und der Selbstmord aus Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Geliebten dem Charakter der alten Sage angemessen sei, scheint uns sehr problematisch.

Hamburg. Die Opern-Direction ist mit Fräul. Nina Hartmann wieder in Unterhandlung getreten. Ihr Scheiden wäre auch ein sehr grosser Verlust. Als Alice wurde sie in der letzten Vorstellung des Robert neben Fräul. Wildauer (Isabella) bei offener Scene gerufen. — Nach Nr. 40 der Hamb. Allg. Th.-Zeitung ist die treffliche junge Sängerin unter günstigen Bedingungen von Neuem engagirt.

Nach Frankfurt am Main. Die eingesandte „Berichtigung" kann nicht aufgenommen werden, erstens, weil es keine ist, indem Sein und Gewesensein doch immer verwandt sind; zweitens, weil zu dem Vorwurf „hämisch" keine Veranlassung ist, da kein vernünftiger Mensch bei Künstlern nach dem Woher fragt, sondern nach dem Was und Wohin; und drittens, weil dergleichen Localia für alle Leser ausserhalb des betroffenen Ortes sehr gleichgültig, für die Redaction aber, der die Kunst, nicht die Eitelkeiten und Empfindlichkeiten der Künstler am Herzen liegt, höchst unerquicklich sind. L. B.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22.	KÖLN, 30. Mai 1857.	V. Jahrgang.

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

III.

(I. s. Nr. 17, II. Nr. 19.)

Man sieht aus den angeführten Stellen aus Hand's Aesthetik, dass er für die Charakteristik der Tonarten schwärmte. Alles, was er und Schubart darüber sagen, klingt recht gemüthvoll und phantasiereich; ist es aber wahr? ist es irgendwie bewiesen?

Es ist und bleibt eine Sache des subjectiven Gefühls, und wie sehr dieses überall, besonders aber auch in diesem Falle, schwankt, zeigen schon die abweichenden Charakter-Schilderungen aus den oben angeführten Schriften. So ist z. B. *A-dur* 1737 angreifend, klagend, traurig, ob es gleich brillirt; — 1787 lustig mit etwas Stolz; — bei Schubart drückt es unschuldige Liebe, Zufriedenheit, Hoffnung, Heiterkeit — bei Hand Vertrauen, Freude der Liebe, Heiterkeit, grösste Innigkeit aus.

B-dur 1737 divertissant, prächtig, magnifique, die Seele erhebend; — 1787 herablassend gross, ehrwürdig ernst; — bei Schubart heitere Liebe, gutes Gewissen (!), Hoffnung, Sehnsucht; — bei Hand offen und hell, heiter, zuversichtlich, glaubensvoll.

E-dur 1737 verzweiflungsvoll, tödlich traurig, für extrem Verliebte, hoffnungslos, wie Trennung des Leibes und der Seele; — 1787 stolz und abstossend; — bei Schubart Aufjauchzen, lachende Freude; — bei Hand lebensfroher Jubel, prächtig, auch feierlich in höchster Potenz; — bei Schilling (1838) wie bei Schubart zu Schmerz und Leid nie gestimmt.

Einem nüchternen, von keinerlei Art von Mystik umnebelten Kopfe wird bei solchen Widersprüchen schon etwas unheimlich zu Muthe. Die Uebereinstimmung der Erklärer, wenn sie bei einigen Tonarten Statt findet, ist aber vollends ein Beweis gegen die Richtigkeit der Charakteristik. Sie offenbart nämlich, dass die gleichen Charaktere den heterogensten Tonarten beigelegt werden; denn was 1737 dem Charakterlauscher *C* klang, war ja dem von 1787 *H*, und dem von 1837 nach einem vollen Jahrhundert sogar *B* geworden. Läge also ein absolut charakteristischer Unterschied in dem Accord und der Tonart, so müsste die Schilderung von *C-dur* im Jahre 1787 mit der von *H-dur* aus 1737 übereinstimmen. Stimmen aber der Charakter von *C-dur* und *C-dur* nach 50 oder 100 Jahren überein, so ist klar, dass dem späteren *C-dur* die Eigenschaften des früheren *H-dur* und auf unserem heutigen Stande der Stimmung sogar die des früheren *B-dur* beigelegt werden. Stimme ich das eine Clavier genau um einen halben Ton tiefer als das zweite, so muss ich *B-dur* spielen, um mit *A-dur* auf dem zweiten zu harmoniren, und darum klingen *B-dur* und *A-dur* auf beiden ganz gleich.

Da wir bei der jetzt seit einem halben Jahrhundert allgemein herrschenden gleichschwebenden Temperatur eigentlich gar keine Tonarten (im Vergleich zu den alten Kirchentönen) haben, sondern nur Leitern und Transpositionen, in denen alle Verhältnisse der Intervalle stets ganz gleich sind, alle Consonanzen denselben Grad der Reinheit haben, der sich bei der jetzigen Temperatur erreichen lässt, alle enharmonischen Unterschiede verwischt sind, so bleibt, ausser dem wirklich charakteristischen Unterschiede der beiden Tongeschlechter *Dur* und *Moll*, für die Tonarten nichts weiter übrig, als die Differenz zwischen ihrer höheren und tieferen Lage.

Diese Ansicht findet sich vertreten und erläutert in zwei Aufsätzen: „Dass es mit der Charakteristik der Tonarten nichts sei", unterzeichnet Hdt, in dem letzten Jahr-

gang (1848) der Breitkopf-Härtel'schen allgemeinen musicalischen Zeitung, Nr. 33 und Nr. 36.

Schubart, der eigentliche Vater der Phantasieen über die Aesthetik der Tonarten (denn die alten Athan. Kircher und Matheson, die unserm 1737er zu Grunde liegen, kennen Wenige), hat seine Ideen mit einer Art von mystischer Schwärmerei aus Tonstücken abgezogen, indem er die Stimmung, welche die Composition in ihm erregte, auf Rechnung der Tonart setzte, in welcher sie geschrieben war. Eben so bemüht sich Hand, alle seine oben im Auszuge gegebenen Charakteristiken durch eine Reihe von Tonstücken zu rechtfertigen. Ja, Letzterer geht sogar so weit, zu behaupten, dass der Musiker die Tonart eines Stückes nicht nach dem Verhältnisse ihrer Höhe und Tiefe zu dem conventionellen *C*, das er durch Gewohnheit im Ohr hat, sondern aus dem Charakter des Stückes erkennen müsse. Das ist stark! Danach würde also ein Hand'scher Adept in Beethoven's fünfter Sinfonie das *C-moll* des ersten Satzes aus „Wehmuth, Trauer, Sehnsucht und Verlangen nach Trost" erkennen. Unglücklicher Weise ist aber bekanntlich in dem kecken, trotzigen, herausfordernden Motiv Beethoven's von allen diesen Dingen, welche das *C-moll* charakterisiren sollen, keine Spur vorhanden!

Ueberhaupt ist es mit allen den Belegen aus vorhandenen Tonstücken classischer Meister nichts. Für eines, das in den Kram der Charakteristiker passt, kann man zehn andere bringen, die ihn über den Haufen werfen. Wir wollen nur, was uns eben namentlich aus Beethoven beifällt, erwähnen. Wie will man den Charakter von *A-dur* (nach Schubart und Hand) mit folgenden Sätzen vereinigen: Zwischenmusik zu Egmont, Nr. 2, Andante, $^2/_4$, und dagegen Allegro, $^4/_4$, Nr. 4, „Freudvoll und leidvoll", und das Finale der siebenten Sinfonie! (Und wie durfte der Componist es wagen, die *A-dur*-Melodie der menschlichen Stimme auf die Worte: „Glücklich allein ist die Seele, die liebt", gleich darauf in *C-dur* dem Fagott und der Oboe in Nr. 5 zu geben? Welch ein Missgriff! — es durfte nur die *A*-Clarinette gewählt werden, oder wenigstens doch *A-dur*, die Tonart für Innigkeit des Gefühls!) Hier haben wir in vier *A-dur*-Sätzen Wehmuth und Sorge, Tumult und Aufruhr, Seligkeit der Liebe und Taumel ausgelassener, sinnlicher Freude. Und dieselbe Seligkeit der Liebe spricht noch obenein *C-dur* eben so innig aus, als *A-dur*! Da sollte man doch beinahe auf den Gedanken kommen, der Charakter müsse wohl an der Melodie liegen, nicht aber an der Tonart.

Man vergleiche ferner in *D-dur* die Einleitung und den ersten Satz der zweiten Sinfonie mit dem Finale, mit diesem die Musik zu Klärchen's Erscheinung im Egmont; den ersten Satz des Clavier-Trio's Op. 70, 1, das Adagio des grossen *B-dur*-Trio's, das $^3/_4$-Trio des Scherzo in der neunten Sinfonie mit dem Mittelsatz des Adagio und dem Haupt-Motiv des Finale desselben Werkes, die Variationen aus dem *A-dur*-Quartett von Beethoven und das *Ave verum* von Mozart. — In *Es-dur* das Presto des Clavier-Trio's Op. 1, 1 und des ersten Allegro der Eroica und das Adagio der *B-dur*-Sinfonie. — In *F-dur* die Sieges-Sinfonie im Egmont mit den drei *F-dur*-Sätzen der Pastoral-Sinfonie, und diese wieder mit der achten Sinfonie, besonders dem Finale derselben, bei welchem der alte Ulibischeff einen Schrecken bekam und welches er „die Inauguration der unmöglichen Musik nennt, die Beethoven zu träumen anfing." Einen Schrecken, eine unmögliche Musik in dem sanften, lieblichen *F-dur* „voll Frieden und Freude, Ruhe eines genüglichen Lebens, Innigkeit tröstender Liebe" (Hand)! Und dann wieder Händel's „Hoch thut euch auf" im Messias.

In *E-dur* das Adagio des Quartetts Nr. 8 von Beethoven und Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum, das erste Lied ohne Worte von Mendelssohn, Wagner's Ouverture zum Tannhäuser und das Largo aus Beethoven's Clavier-Trio Nr. 2 von Op. 1. — In *G-dur* die Sonate von Beethoven Op. 31 (29), Nr. 2, und Don Ottavio's erste Arie im Don Juan. — In *B-dur* die Allegro's der vierten Sinfonie und das Adagio aus der neunten. — In *C-dur* das Finale der fünften Sinfonie und das Andante aus dem *C-moll*-Quartett und das Adagio aus der *Es-dur*-Sonate, Op. 7.

In *A-moll* das Andante der siebenten Sinfonie und das kleine Rondo *Alla Turca* von Mozart. — In *H-moll* die Hebriden-Ouverture und das *Kyrie* in der grossen Messe von Bach. — In *C-moll* das erste Allegro der fünften Sinfonie und das Rondo der S. Pathétique. — In *D-moll* das Allegro der neunten Sinfonie und das Siciliano im *D-moll*-Quartett von Mozart. — In *E-moll* das 8. Quartett von Beethoven und das Rondo capriccioso von Mendelssohn. — In *G-moll* das Quartett von Mozart und Mendelssohn's Scherzo im Sommernachtstraum.

Jeder Musiker weiss, dass dieses kurze Verzeichniss, in welches nur die schroffsten Gegensätze aufgenommen sind, ins Unendliche vermehrt werden kann. Wenn nun aber der absolute Charakter der Tonarten die Prüfung an der vorhandenen Musik nicht aushält, woran sollen wir ihn dann erkennen? Was ist eine Existenz, die, ohne zu

entsprechender Lebens-Aeusserung, zu thatsächlicher Anwendung zu gelangen, bloss theoretisch behauptet wird? Wo gibt es auf dem ganzen ungeheuren Gebiete der Naturwissenschaft — und die Lehre vom Schall gehört doch dazu — einen ähnlichen, aus der Luft gegriffenen, durch nichts bewiesenen Satz?

Mit den letzten Worten kommen wir auf die neuesten Forschungen der Wissenschaft im Gebiete der Akustik und Aesthetik, deren Resultate in Bezug auf die behandelte Frage — mit unserer Ansicht übereinstimmend — in zwei vortrefflichen Werken niedergelegt sind, in dem Buche von Friedrich Zamminer: Die Musik und die musicalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Giessen, bei J. Ricker, 1855. 8vo. — und in Dr. Friedr. Theod. Vischer's Aesthetik. Th. III., Abschnitt 2, Heft 4: Die Musik. Stuttgart, bei C. Mäcken. 1857. 8vo.

Ueber die Charaktere der griechischen Tonarten sagt Zamminer S. 154: „Man kann wohl kaum an der Richtigkeit der Ansicht derjenigen Kunstkenner zweifeln, welche den jenen Tonarten zugesprochenen Ausdruck anstatt auf die Tonleiter allein, vielmehr auf die ganzen in Doris, Ionien, Phrygien, Aeolien und Lydien gebräuchlichen Kunstformen, auf die Gesangsweise, die Octaven-Gattung, das Instrumentale, den Rhythmus und den Vortrag des Gedichtes, selbst auf Tanz und Pantomime, kurz: auf den Inhalt des ganzen Kunstwerkes beziehen."

An einer anderen Stelle bemerkt er, dass wir die fabelhaften Erzählungen der Alten über die Macht der verschiedenen Tonarten (z. B. bei Boëthius, wo Pythagoras einen wüthenden Brandstifter durch den Wechsel der wilden phrygischen Tonart mit einer ernsteren zur Besinnung gebracht habe) gar nicht zu belächeln berechtigt sind, wenn wir die Phantasieen unserer Aesthetiker über unsere jetzigen Tonarten vergleichen. Denn „die kühnen Prätentionen des ästhetischen Gefühls dem gesunden Menschenverstande gegenüber" sind bei diesen noch wunderlicher, als bei den Alten.

Zur Hauptsache äussert er sich folgender Maassen (S. 152 ff.):

„Seitdem die ungleichschwebenden Temperaturen verlassen sind, erhebt sich über jedem Tone unseres musicalischen Systems eine absolut gleiche Stufenfolge. Wenn man diese Thatsache gehörig würdigt, so ist es unmöglich, für den Charakter der Tonarten einen anderen physischen Grund suchen zu wollen, als die Höhe der Lage, als die Stelle des Grundtones im System. Wenn ein Pianoforte daher gegen ein anderes um einen halben Ton tiefer gestimmt wäre, so müsste *C-dur* auf dem ersteren genau den nämlichen Eindruck machen, wie *H-dur* auf dem zweiten. Diese Folgerung wird zwar von fein fühlenden Musikern nicht zugegeben; allein es scheint, als ob der Versuch in dieser Reinheit selten oder niemals gemacht worden sei, und wäre er angestellt worden, der Erfolg hätte in der That kein anderer sein können, als der angegebene. Das a_1 der petersburger Oper steht auf 453 Schwingungen, das der *Opéra comique* in Paris steht oder stand auf 428 Schwingungen; der Unterschied ist genau der eines halben Tones. Man könnte danach schliessen, dass, wenn allein die Tonhöhe den Charakter der Tonart bedinge, alle Tonstücke, welche auf der petersburger Oper aus *C-dur* gespielt wurden, in der *Opéra comique* den Eindruck hätten machen müssen, als gingen sie aus *H-dur*. Allein diese Folgerung erscheint nicht gerechtfertigt, wenn man, wie wir es geneigt sind, zu thun, den Charakter der Tonarten durchaus nur als etwas Relatives auffasst, als relativ gegen eine Grund-Tonart *C-dur*, an deren Lage bei der herrschenden Orchesterstimmung das Ohr sich gewöhnt hat. Wie in Beziehung auf den Grundton *C* die übrigen eilf Töne der Scale ein mehr oder weniger einfach harmonisches Verhältniss haben, so muss es auch mit den auf die einzelnen Grundtöne basirten Harmonie-Verbindungen in Beziehung auf die *C-dur*-Harmonieen der Fall sein. Alle *Dur*-Harmonieen sind an sich von gleicher Reinheit und in so fern unbestreitbar von gleichem Charakter; hat aber einmal das Ohr durch lange Gewohnheit *C-dur* als den Ausdruck des Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen in der Musik angenommen, so wird jede andere *Dur*-Harmonie um so mehr sich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen sich zu bieten scheinen, je fremder ihre harmonischen Verhältnisse denjenigen der *C-dur*-Harmonieen sind. Dem nämlichen Eindruck, welcher bei dem Laien in der Musik nur durch die Modulation, durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung der Tonarten erreicht wird, ist das, ich möchte sagen, auf *C-dur* seines Orchesters gestimmte Ohr des Musikers stets offen, wenn es auch eine Tonart nur an und für sich zu empfinden glaubt. Dass ein Uebergang aus *G-dur* in das so nahe verwandte *G-dur* einen weit ruhigeren Charakter an sich tragen muss, als der Uebergang aus *C-dur* in das in allen seinen harmonischen Verhältnissen weit abweichende *H-dur*, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, wie wenig einfach das Verhältniss der Schwingungszahlen des Dreiklangs *c, e, g* zu denjeni-

gen des Dreiklangs *h, dis, fis* ist. Die Tonarten über der Quinte und Quarte müssen demnach in ihrem Ausdruck *C-dur* am ähnlichsten sein, dann folgen die Tonarten über den Terzen und Sexten, hierauf die über der grossen Secunde und der kleinen Septime, die über der verminderten Quinte und endlich die über der kleinen Secunde und über der grossen Septime. Uebrigens wird auch die Mitwirkung der höheren oder tieferen Lage einer nämlichen Melodie zum Total-Effect der Tonart nicht geläugnet werden können. Einer speciellen Charakteristik der Tonarten aber Beifall zu schenken, würde um so bedenklicher sein, als die verschiedenen Künstler, welche sich mit mehr Phantasie als Kritik in einer solchen Charakteristik versucht haben, oft weit von einander abweichen."

Hierauf gibt der Verfasser einige Beispiele dieser abweichenden Meinungen, was wir in dem I. und II. Artikel ausführlicher gethan haben. — Wir können uns nicht enthalten, den Epilog des ganzen sechsten Capitels „über Harmonie und Melodie", dessen Inhalt mit den stets in diesen Blättern vertretenen Ansichten über das Wesen der Musik übereinstimmt, zur Empfehlung des ganzen Werkes hieher zu setzen. Nachdem er die Analogie zwischen Farben und Tönen (Newton), welche namentlich durch Unger, der eine wirkliche Farbenmusik ausklügelt, zu weit geführt worden ist, besprochen, fährt er S. 170 fort:

„Nur möge man derartige Ausschreitungen, so wie die Ueberschätzung der mathematischen, mechanischen und dynamischen Momente der Musik nicht der Naturforschung zur Last legen. So sehr der unläugbare Zusammenhang zwischen einfachen Schwingungs-Verhältnissen und dem Wohlklang dazu aufzufordern scheint, so ist es doch niemals einem Naturforscher in den Sinn gekommen, es könne ihm gelingen, die Schönheiten einer Mozart'schen Sonate oder einer Beethoven'schen Sinfonie durch ein Rechen-Exempel nachzuweisen, die wunderbaren Wirkungen, welchen ein reizbares Nerven-System durch die Musik unterliegt, oder gar die Eindrücke, welche einem sensibeln Gemüthe durch Harmonie und Melodie bereitet werden, auf die Gesetze der Resonanz zurückzuführen, welche Thüren und Fenster eines Concertsaales erschüttern.

„Von einem einfachen Dreiklange bis zur Sinfonie ist ein weiter Weg, so weit, wie von Unger's Farben-Dreiklang zu einer Raphael'schen Stanze, von einer Säule oder einem Spitzbogen zum griechischen Tempel oder gothischen Dome. Um die Vorzüge eines musicalischen Meisterwerkes zergliedernd nachzuweisen, bedarf es des Verständnisses der Seelen-Thätigkeiten und der Ansprüche der Phantasie eben sowohl, wie der Kenntniss von Sept-Accorden und Rhythmen-Folgen. Ebenmaass und Contrast, die Beziehungen aller Theile des Kunstwerkes zum Ganzen, die Mannigfaltigkeit in der Einheit, sind alles Bedingungen der Schönheit, deren Wirkungen auf die Seele noch niemals gemessen wurden. Wie soll man da rechnen können?

„Keiner unserer Sinne steht in so naher und so umfassender Verbindung mit den Empfindungs-Nerven unseres ganzen Körpers, als das Gehör. Daher rührt zweifellos ein grosser Theil der unmittelbaren Wirkungen der Töne. Wie die Saite unter dem Einflusse gleichgestimmter Klänge erzittert, so beben sämmtliche Empfindungs-Nerven unseres Körpers, wenn der Gehörnerv von den Schallwellen des Luftmeeres erschüttert wird. Die Macht der Rhythmik dringt auf diesem Wege zu uns, sie hebt als Tanzmusik die Füsse oder treibt uns im stürmischen Marsche unaufhaltsam voran. Dies ist aber keine Musik im höheren Sinne, sondern nur eine ihrer elementaren Mächte, deren Gewalt selbst die Thiere mit uns empfinden, auf welche sie wirkt, wie der Goldglanz auf den Raben oder die rothe Farbe auf den Stier.

„Möglich, dass selbst einige der im Alterthume und Mittelalter so gepriesenen medicinischen Wirkungen der Musik, welche nach Lichtenthal sich auf die Heilung von Gicht, Epilepsie, Pest, Fieber-Wahnsinn und selbst der Dummheit erstrecken sollen, auf solch eindringlicher Nerven-Erschütterung beruhen. Aber warum Baptista Porta der Ansicht war, dass die Töne einer aus Helleborus geschnitzten Flöte Wassersucht, solcher aus Pappelholz Hüftweh und aus Zimmetrohr Ohnmachten zu heilen vermöchten, wird wohl so leicht Niemand ergründen. Die Anwendung der Musik bei Geisteskrankheiten, welche in den Hospitälern in Wien und in der Salpetrière zu Paris bis zur Ausführung von Vocal- und Instrumental-Concerten, allein durch Irre, gediehen ist, lässt auf keinen Fall eine nur mechanische Erklärung zu.

„Die Musik als Naturgewalt ist nirgends glänzender verherrlicht, als in den Sagen der Inder, welche nicht nur berichten, dass Menschen und Thiere ihr blindlings Folge leisteten, sondern dass selbst die leblose Natur den Ragi's, welche der Gott Mahedo in Gemeinschaft mit seiner Gemahlin Parbutea componirte, unterthan war. Mia-Tousine, ein berühmter Sänger aus der Zeit des Kaisers Akber, sang einst mitten am Tage einen Raga, welcher der Nacht geweiht war, und siehe, es schwand die Sonne*), und Dun-

*) Dergleichen geschah zuerst im 19. Jahrhundert wieder. Pariser Blätter meldeten, so herrlich habe Dreyschock auf dem

kelbeit verbreitete sich um ihn, so weit seine Stimme reichte. Ein anderer jener Ragi's besass die Kraft, den Sänger in Feuer aufgehen zu machen, welcher ihn zu singen wagte. Akber befahl einem Musiker, jenen Raga zu singen, während er bis an den Hals im Flusse Djemnah stand. Der Unglückliche verbrannte mitten im Wasser.

„So wenig die subjectiven Empfindungen, welche die Musik in dem Hörer wach ruft, einen Maassstab für die ästhetischen Vorzüge der Composition geben können, welcher vielmehr in dem musicalischen Gehalt selbst, in der Schönheit der Tonformen zu suchen ist, so wenig kann es Jemandem einfallen, die vorzugsweise und unmittelbare Wirkung dieser herrlichen Kunst auf die Empfindung in Abrede zu stellen. Die Empfindung freilich ist ein sinnlicher Act; ihrer ist der gebildete Mensch wie der rohe, ja, das Thier ist ihrer fähig. Auch ist es nur das sinnliche dynamische Moment, welches die Musik mit den Empfindungen gemein hat, wovon sie, wenn man so sagen darf, ein akustisches Daguerreotyp entwirft, mit ihren Mitteln der Rhythmik, der weiten oder engen Tonfolge, des gebundenen oder abgesetzt gebrochenen Vortrages, des *Piano* und *Forte*.

„Unendlich verschieden nach der Individualität und dem Grade der Bildung, ein Ergebniss alles vorangegangenen Seelenlebens sind die Gefühle, welche bei dem geistigen Anschauen einer Tondichtung im Gemüthe des Hörers auftauchen, eine unmittelbare Folge der Empfindungen, welche das kunstvolle Gewebe von Harmonie und Melodie erregte. In unserem Innern ist das Sinnliche mit dem Geistigen, der unbewusste Vorstellungs- und Denk-Process mit dem bewussten Denken und Urtheilen innig verbunden und mannigfach verwoben. Ist es schon

mit der Gedankenfabrik
Wie mit einem Webermeisterstück,
Wo Ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein herüber, hinüber schiessen,
Die Fäden ungesehen fliessen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt,

so herrscht noch ein tausendfach mannigfaltigeres und schwieriger zu entwirrendes Leben und Weben, wo Empfindungen und Gefühle vorwiegend mit eintreten. Darum wird es ein vergebliches Bemühen sein, nachweisen zu wollen, diese Melodie drücke unverkennbar und unzweideutig Sehnsucht, jene Liebe, eine andere Wuth aus. Wie der Zorn rasch in der Seele auflodert, aber die heisse Flamme bald wieder in sich selbst zusammensinkt, oder wie der Affect auf und ab tobt, wenn er sich zur Wuth steigert, einem vom Orkan gepeitschten Meere vergleichbar, bis der Gegenstand der Wuth vernichtet ist oder die physische Kraft ohnmächtig unterliegt, so kann der Tondichter in seinem Werke raschen und grellen Wechsel hoher und tiefer Tonlagen, des Piano und Forte mit Fortissimo entfalten, er kann die Töne in den heftigsten Rhythmen stürmen lassen. Aber die Deutung des Hörers kann auf wüthende Eifersucht eben sowohl, wie auf kriegerische Leidenschaft, ja, auf ungebundene Fröhlichkeit und Lust gehen. Wenn das Legato des Vortrages ganz allgemein innerlich verhaltenem, meist sehnsüchtigem und zartem Gefühle gilt, so können die kurz und rasch abgesetzten Töne eben sowohl dem Ausdruck der Kälte oder Heftigkeit, als des Komischen dienen.

„Für den sinnlich rohen Menschen bildet die Musik eine sinnliche Gewalt, die ihn in wilde Lust und zu kriegerischen Thaten fortzureissen vermag. Es braucht, um dieses einzusehen, nicht so ungeheuerlicher Beispiele, wie das des Ericus Bonus, Königs von Dänemark, welcher einst, als er dem Zauber der Töne sich zu überlassen gedachte, vorsichtig zuvor alle Waffen entfernen liess, dann aber, als der Sänger die Gemüther zur Raserei entflammte, durch die Thür brach, zum Schwerte griff und vier der Umstehenden ums Leben brachte. Verständlicher ist der Kampf, welchen Eduard I., König von England, mit der Musik bestand. Als er nach achthundertjährigen vergeblichen Bemühungen seiner Vorfahren Wallis erobert und mit England vereinigt hatte, liess er alle Barden des Landes hinrichten, weil ihm das tapfere Bergvolk so lange nicht sicher dünkte, als es noch die Freiheits-Gesänge aus jener Munde zu den Klängen der Harfe vernahm. Frankreichs König verbot, in Paris den Kuhreigen der Alpen zu spielen, da die Schweizergarden, von diesen Tönen ergriffen, scharenweise nach ihren heimischen Bergen eilten.

„Auch in dem gebildetsten Gemüthe vermag die Musik nicht solche Gefühle zu erwecken, in welchen das sinnliche Moment der Empfindung ganz zurücktritt. Wie sollte es möglich sein, Gefühle der Dankbarkeit, Gefühl für Recht und Wahrheit durch einen Instrumentalsatz hervorzurufen? Aber wie die Anschauung des Schönen überhaupt, so können auch vollendete Tonformen der Antrieb zu jeder höheren sittlichen Regung werden, ja, selbst schöpferische Geistesthätigkeit vermag die Macht der Töne zu wecken. Ein grosser Naturforscher, dessen Name am Wohnorte des Verfassers in unvergänglichem Andenken steht (Liebig?), bekannte, dass nicht selten beim Anhören musicalischer Meisterwerke unter den Klängen der Melodie die frucht-

Piano gespielt, dass die Kerzen heller erglänzten in ihren krystallenen Kelchen.

barsten Gedanken, die glücklichsten Combinationen sich wie durch einen Zauber seinem Geiste darboten.

„Niemals kann der echte Tondichter sich die Aufgabe stellen, diese oder jene Empfindung in Tönen auszudrücken; er componirt, weil eine Melodie in ihm erklingt, weil die Tonformen vor seinem inneren Ohr sich fügen und gestalten, wie die Formen eines Domes vor der Phantasie des Baumeisters, wie Gruppirung des Ganzen und der Ausdruck des Einzelnen im Geiste des Malers oder des Bildhauers. Die Ausarbeitung einer Tondichtung erfordert Fleiss und umsichtige Sorgfalt, damit ein kunstgerechter Periodenbau, eine reiche und doch ebenmässige Entfaltung rhythmischer und melodischer Motive aus Einem musicalischen Grundgedanken den Gesetzen der Schönheit entspreche. Zur vollen Ausübung seiner Herrschergewalt gelangt der Tondichter dann, wenn er mit der geistigeren Macht der Melodie die Wirkung der Harmonie und Instrumentirung verbindet, wenn er der einfachen Weise die Ausstattung der Accorde, der Consonanzen und Dissonanzen, der schlichteren oder kühneren Modulation, so wie der mannigfaltigen Klangfarben der Instrumente gibt.

„Am weitesten tritt der Tondichter da aus der ihm eigenen Sphäre, wo er anstatt des subjectiv Innerlichen die äusseren Erscheinungen darzustellen, in Tönen zu malen sucht. Zwar sind selbst die grössten Meister solchen Versuchen nicht fremd geblieben. In Haydn's Schöpfung ist der stolze Lauf des Rosses, es sind die Sätze des gelenkigen Tigers, das Kriechen des Gewürms durch die Musik wiedergegeben; an der Stelle des Mozart'schen *Requiems*: *Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla, judicandus homo reus*, ahmt die Musik die Bewegung der aus den Gräbern erstehenden Menschen nach. Allein nur selten kann eine solche Malerei in Tönen ohne Störung der höheren Kunstwirkung gelingen; zumal da die Nachahmung objectiver Erscheinungen, welche den Tonverbindungen an sich so fern stehen, immer unvollkommen bleibt und meist eine so bunte Mischung von Rhythmik und Melodik verlangt, dass das Ganze vielmehr zu einer Art Rebus, zu einem Spiel für den Verstand wird, als dass es das musicalische Schönheits-Gefühl befriedigen und dauernd beschäftigen, oder gar das Gemüth ergreifen könnte."

Musik-Zustände in Dresden.

Im April 1857.

Sobald die ersten Frühlingsboten bei uns eintreffen, nehmen wir zugleich Abschied von den Kunstgenüssen, welche der Winter brachte. Mit dem Palmsonntags-Concerte schliessen gewöhnlich die musicalischen Productionen unserer angestammten namhaften Künstler ab, und das gastliche Dresden öffnet nun für Fremde seine Pforten. Nach diesem Kunst-Frühling, welcher hier während des Winters blüht, überdenkt man unwillkürlich, was man davon erlebt hat, und hält das Hauptsächlichste für die Erinnerung fest.

Die jüngst verflossene Saison ist nicht gerade überfüllt gewesen, da z. B. höchstens zwei auswärtige Virtuosen hier concertirt haben. Wir sind aber dafür durch sehr Gediegenes von den hiesigen Kräften entschädigt worden. Das Fundament echter Musik ruht in der königlichen Capelle, welche Oper und Kirchenmusik ungefähr so trägt und hebt, wie feste, schön gemeisselte Säulen die Gebäude stützen und zugleich verzieren. Auf diese Weise unaufhörlich beschäftigt, bleibt im ganzen Jahre nur für drei bis vier Concerte Zeit übrig, worin die Capelle mit grösseren Orchesterwerken selbstständig hervortritt. Zu ihren unvergesslichen Leistungen fügte sie vorigen Winter den Vortrag der Beethoven'schen Musik zu Prometheus und die Wiederholung einer schon früher gehörten Suite von S. Bach. Ausserdem gibt der Tonkünstler-Verein, meistentheils aus Mitgliedern der Capelle und anderen distinguirten Musikern bestehend, noch Gelegenheit zum freieren Austausch der einzelnen Künstler. In diesem eben so schönen als nöthigen Institute hat sich denn ein sehr frisches, geistiges Leben entfaltet, und ein umfassender Eifer sorgt für den Vortrag von gewählten Kammermusiken der ältesten bis zu den modernsten Componisten. In der Opernwelt wurden für uns neu geboren Iphigenie auf Tauris, *Così fan tutte* und Armide. Ueberhaupt machten classische und gediegenere Opern das *Plus*, Meyerbeer und Consorten das *Minus* aus, was dagegen sich in den vorjährigen Wintern umgekehrt herausstellte. Die grossartige, unvergleichliche Stimme der Frau Bürde-Ney hat immer mehr von der Weihe des echten Vortrags empfangen, und sie brachte gerade die Gluck'schen und Mozart'schen Tongestalten aufs herrlichste zur Geltung. Einen Höhepunkt erreichte die gefeierte Sängerin als Donna Anna, welche Leistung wir zum Schönsten und Grossartigsten zählen, was uns jemals in dieser Partie entgegen gekommen ist. Tichatscheck und Mitterwurzer, diese beiden Helden des Tenor und Bariton, bewähren nach wie vor ihre Tapferkeit. Frau Krebs-Michalesi, deren umfangreicher Mezzo-Sopran vorzüglich zum Charaktervollen, entschieden Gezeichneten passt, ist während dieser abgelaufenen Saison wieder sehr vortheilhaft herausgetreten, und noch zu Ende derselben imponirte sie in Armide durch eine äusserst

gelungene Darstellung der „Furie des Hasses". Dem Fräul. Krall gehört das höhere Soubrettenfach. Ihre Stimme ist biegsam, auch klangvoll, wenn auch weniger in den Mitteltönen. Grazie und Naivetät, nicht im Mindesten von Coquetterie gestört, sind ihr besonders eigen. Zu ihren bedeutendsten Leistungen rechnen wir die Repräsentation der Despina in *Cosi fan tutte.* Von den übrigen Opern-Mitgliedern erwähnen wir noch die beiden Tenoristen Rudolph und Krüger. Ersterer hat sich schon längst als sehr brauchbar bewährt, und sein unverkennbares Bemühen, sich mehr und mehr in Gesang und Vortrag zu heben, hat auch die erfreulichsten Resultate erzielt. Herr Krüger kam erst diesen Winter nach Dresden und brachte eine frische, ergiebige Stimme, so wie natürlichen und ansprechenden Vortrag mit, wofür die hiesige Opernsphäre ihm noch manche andere Vortheile entgegenhält, von denen er nur profitiren kann. — Als die vorzüglichsten Concerte erschienen uns: drei Akademieen, von Concertmeister Lipinsky veranstaltet; drei Soireen, gegeben von Marie Wiek, und eine Soiree von Fr. Seelmann und R. Wehner. Der rühmlichst bekannte Lipinsky hat seit einem Jahre wieder begonnen, sich in Quartetten hören zu lassen, und damit im Publicum erneuten Enthusiasmus rege gemacht. Dass die Violine Lipinsky's in jeder Beziehung eine „erste" ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Hier im Quartett erscheint sie als eine auserwählte Vertreterin der betreffenden Componisten, indem sie deren Charaktere und Intentionen selbst sprechen und wahrhaft gegenwärtig werden lässt. Die Geister Mozart's, Beethoven's und Haydn's traten desshalb deutlich und verklärt in diesem meisterlichen Spiel hervor, und Bocherini, Reissiger und Gebel haben unter solcher Repräsentation nur im vortheilhaftesten Lichte gestanden. Neben dem Violinspiel Lipinsky's, das oft auf Einem Tone eine ganze Gefühls-Scala darstellt und noch im verklingenden Pianissimo Seele und Ausdruck festhält, nimmt das Cellospiel von A. E. Kummer (Kammermusicus) die Stelle eines ebenbürtigen Vertrauten ein, der an der leisesten Nuancirung Theil nimmt und im edelsten Tone damit übereinstimmt. Der Kammermusicus Hüllweck, ein anerkannt bedeutender Violinist von feinem Spiel und nobler Auffassung, bewies in diesem Quartettspiel, dass er eben so geschickt im Unterordnen, wie sonst im Tonangeben ist. Herr Göhring vervollständigte durch sehr vortheilhafte Behandlung seiner Viola den reinen Zusammenklang des Ganzen. Die drei Soireen von Fräul. Wiek gaben ein neues Zeugniss von dem echten Kunsteifer dieser Virtuosin. Vorzüglich ist es ihre Herrschaft über die Technik, die Sauberkeit und Präcision des Anschlags und ihre grosse Sicherheit, welche stets Bewunderung erweckt. Die Wahl ihrer Vorträge erfasste sowohl Bach wie Chopin, und in der durchsichtigen Klarheit ihres Spiels liess sie eben so die grossartigen Combinationen des Erstgenannten sich knüpfen und lösen, wie die modernen Arabesken des Anderen sich zusammenstellen und umwinden. Nächstdem führte sie auch Beethoven vor und entwickelte besonders in dessen „32 Variationen" eine grosse Bravour. Das Concert der Herren Seelmann (Violinist) und Wehner (Pianist) gehörte zu den interessantesten Musik-Erlebnissen des verflossenen Winters. Ein Quartett von Haydn, in welchem sich dessen geliebter Genius auf eine ganz besondere Art ausspricht, bildete hier den Anfang. Im Adagio nämlich tritt die erste Violine ganz ungebunden auf, und zwar in schwermüthigem, ja, phantastischem Ausdruck. Eine nicht zu stillende Klage dringt in rührenden und ergreifenden Tönen zu unserem Herzen. Vergebens treten die übrigen Instrumente zu immer erneuten Harmonieen zusammen, um die irrende Stimme festzuhalten und zu beruhigen; umsonst vereinigen sie ihren sanften oder dringenden Zuspruch — nichts hemmt den Lauf der melodischen Thränen, und so, in tröstender Begleitung, aber dennoch ungehindert und unbeschwichtigt schwebt die Klage an uns vorüber, und selbst das darauf folgende Scherzo kann ihre Seufzer noch nicht vergessen machen. Gerade diese Partie der ersten Violine wurde von Kammermusicus Seelmann auf das sprechendste und zarteste durchgeführt. Ein *Andante spionato* mit darauf folgender Polonaise für Clavier mit Instrumental-Begleitung von Chopin bot Herrn Wehner Gelegenheit, die Grazie und Eleganz seines Spiels zu zeigen. Der Componist verlangt hier, wie fast immer, dass seine ungebundene Laune doch mit Feinheit gegeben und seine capriciösen Passagen wie Blumen hingeworfen werden sollen, und Herr Wehner bewies durch seinen gelungenen Vortrag, wie gut er versteht, diesen verwöhnten Liebling des modernen Clavierspiels richtig zu behandeln. Eine glänzende Leistung des Herrn Seelmann ergab der Vortrag eines Lipinsky'schen Violin-Concertes, das unbedingt zu den geistreichsten derartigen Compositionen gehört. Hier beleuchtet jede Variation das Thema besonders, bespricht jede einzelne eine neue Seite desselben. Gedanken-Reichthum fesselt von Anfang bis zu Ende. Während im Minore selbst, so wie auch an vielen Uebergängen schöner Gesang hervortritt, und in die Cantilinen ein tief bewegender Ausdruck gelegt war, dass die Violine förmlich dabei zu schluchzen schien, flammt gegen den Schluss hin eine Leidenschaft auf, die imposant und

hinreissend ist. Wärme, Sorgfalt und Feuer im Vortrage verriethen, dass diese bedeutende Composition Herrn Seelmann begeistert hatte; denn in der That war seine Reproduction eine tadellose und gewann die völlige Zufriedenheit des Componisten selbst.

Schliesslich wollen wir nicht übergehen, wiederholt des Hünerfürst'schen Musikcorps zu gedenken, welches mit den übrigen Local-Orchestern hiesigen Ortes auf gleichen Bedingungen steht und äusserlich mit in dieselbe Kategorie gehört, obwohl es sich auffallend davon in seinem eigentlichen Wesen unterscheidet. Das kleine Orchester trägt etwas von dem Adel echter Concertmusik an sich und gleicht einer Persönlichkeit, welche durch ihre äussere Erscheinung wenig imponirt, die aber, sobald sie sich ausspricht, Geist verräth und dadurch interessant, ja, bedeutend wird. Intelligenz in Betonung und Vortrag, Exactheit in der Ausführung ist hier zur Force gediehen, die schon Ausserordentliches erreicht hat, und das ist um so mehr anzuerkennen, da doch ein Reichthum an Mitteln, eine ebenbürtige Bildung in Behandlung sämmtlicher Instrumente sich hier nicht geltend machen kann. Man fühlt sich bei der Hünerfürst'schen Musik sofort in künstlerischer Sphäre, und schon oft haben wir vorzügliche Leistungen der Capelle, die wahrhafte Originale für musicalischen Vortrag abgaben, hier, wie in gelungenen Photographieen, wenn auch in kleinem Maassstabe, wieder gefunden. Herr Hünerfürst, welcher nicht bloss als Dirigent seinem Orchester vorsteht, sondern auch sich demselben als erster Violinist einverleibt, zeichnet in seinem Spiel alle Grund- und Haarstriche der Accente und Nuancen vor und dictirt eigentlich damit stets seine Auffassung. Das gewissenhafte Festhalten am Vorgeschriebenen ist hier wohlthuend mit der Freiheit einer subjectiven Belebung vereinigt. Immer ist das Spiel geweckt, und auch nur bisweilen finden sich in den schnelleren Tempi's kleine Uebertreibungen ein, welche aus Allegro ein Presto, aus Presto ein Prestissimo machen.

Dresden. Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. Fräul. Rosa Kastner ist von Sr. K. K. Majestät zur k. k. Kammer-Virtuosin ernannt worden. Wir begrüssen diese Auszeichnung der eben so liebenswürdigen als seltenen Künstlerin mit wahrer Theilnahme.

Die deutsche Liedertafel in Brüssel hat am 9. Mai durch ein Concert erfreuliche Beweise ihres Strebens gegeben. Die Gesammt-Vorträge: An das Vaterland von C. Kreutzer, Abendständchen und Mein von Härtel, Der Jäger Abschied von Mendelssohn, Doppel-Quartett von Schäfer und Mozart's Priesterchor aus der Zauberflöte — sprachen alle sehr an.

Paris. Die beiden letzten Conservatoire-Concerte hatten folgende Programme: Am 5. April: Beethoven Sinfonie in *F*, Nr. VIII. — Arie aus der Oper Aëtius von Haydn: J. Stockhausen. — Largo in *Fis-dur* aus einem Quartett von Haydn, mit sämmtlichen Saiten-Instrumenten. — Das Finale des II. Theiles von Haydn's Schöpfung (Demoiselle Boulart, die Herren Paulin und Stockhausen). — Ouverture und Musik zum Sommernachtstraum von F. Mendelssohn. — Am 19. April: Sinfonie in *C* von Mozart. — Introduction aus dem Oratorium Samson von Händel. — *Air de danse* aus Glück's Iphigenie in Aulis. — Jägerchor aus Euryanthe von C. M. v. Weber. — Sinfonie in *D* von Beethoven. — Finale aus dem II Acte der Vestalin von Spontini.

Die sonst gewöhnlichen zwei *Concerts spirituels* am Charfreitage und ersten Ostertage wurden dieses Mal auf Eines — am Freitage — beschränkt, da die grosse Oper am Ostertage spielte.

Das *Concert spirituel* (am 10. April) brachte: Sinfonie in *B* von J. Haydn. — Aus Mozart's *Requiem*: *Rex tremendae Majestatis* — *Confutatis* — *Lacrymosa*. — Haydn's Volkslied für Quartett mit allen Geigen-Instrumenten. — Vier Sätze aus Rossini's *Stabat Mater*. — Die Sinfonie Nr. VII. in *A-dur* von Beethoven. Es war ein Abend-Concert; Anfang 8½ Uhr.

Am 16. Mai fand noch ein ausserordentliches Concert auf Befehl des Kaisers zu Ehren des Grossfürsten Konstantin Statt. Aufgeführt wurden der II. und III. Theil von Haydn's Jahreszeiten (Mademoiselle Boulart und Ribauld, Roger, Bonnehée), die Oberon-Ouverture von C. M. v. Weber und die Sinfonie in *A-dur* von Beethoven. B. P.

F. Halévy in Paris arbeitet an einer neuen grossen Oper, *La Magicienne*, in fünf Acten, Text von St. Georges. Die Aufführung wird im Herbst Statt finden.

Von St. Petersburg ist uns zugegangen: *Saltarello Romain et Tarantella des Pifferari, transcrits p. l. Piano à 4 mains.* — Herr Basil Engelhardt hat diese Melodieen unmittelbar nach dem Volksvortrage aufs getreueste aufgeschrieben, und Herr Wladimir Stassoff hat sie mit einem interessanten Vorworte begleitet. Der *Saltarello* wird in Rom gespielt, die Melodie auf der Mandoline, die Begleitung auf der Calascione, einer Art von Guitarre. Die *Tarantelle* ist in den Gebirgen des südlichen Italiens zu Hause und wird dort von zwei Pfeifern und einem Dudelsackspieler ausgeführt. Beide haben mit dem bekannten Carneval von Venedig die Menge von Variationen gemein, welche die Spieler improvisiren. Das Verdienst beider Melodieen ist hauptsächlich nur das der echten Nationalität; doch hat die erstere in *A-moll* auch etwas an und für sich Ansprechendes. (St. Petersburg, bei Bas. Denotkine, 1856.)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. | KÖLN, 6. Juni 1857. | V. Jahrgang.

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

IV.

(I. s. Nr. 17. II. Nr. 19. III. Nr. 22.)

Wir gehen zu F. Th. Vischer's Aussprüchen über die Tonarten in dem so eben erschienenen vierten Hefte des 2. Abschnittes des III. Theiles seiner Aesthetik, enthaltend „Die Musik" (746—833 des ganzen Werkes, an 400 Seiten in gr. 8vo.), über.

Es ist dem wissenschaftlich gebildeten Musiker eine wahre Freude, wenn er sich aus solch einem Werke überzeugt, dass der eigenthümliche Ruhm der Deutschen, der Ernst und die Tiefe des Denkens, auch in der Kunstlehre endlich wieder neu aufblüht, nachdem er seit 1848 in Traumseligkeit, Faselei und pseudo-wissenschaftlichem Geschwätz gänzlich unterzugehen gedroht. Vor allen anderen ist das Gebiet der Tonkunst dasjenige, auf welchem seit jener Zeit

„probirt ein Jeder, was er mag";

die Masse wird durch das Fünkchen Wahrheit, das ihr als Köder hingeworfen wird, verlockt und nimmt den Wust von Irrthum und Wahnwitz, in welchem jenes Fünkchen erstickt wird, geduldig mit in den Kauf. Glück genug, wenn geduldig! Das Schlimmste ist, wenn jugendliche Unreife die Irrlehre mit Leidenschaft ergreift und dann manch schönes Talent unter solchen Einflüssen Jahre lang verkümmert oder ganz und gar zu Grunde geht. In solcher Zeit ist ein Werk wie die Aesthetik von Vischer eine gar nicht hoch genug zu preisende That, und wir stehen nicht an, zu behaupten, dass Ein Abschnitt, ja, Ein Paragraph dieses vorletzten Bandes, welcher die Musik behandelt, mehr werth ist für die Wissenschaft der Tonkunst, als alles, was Wagner und Brendel — die Redlichkeit ihres Strebens zugegeben — jemals geschrieben haben.

Was nun unseren besonderen Gegenstand betrifft, so zeigt schon der Paragraph, welcher von den Tonarten handelt (§. 773, S. 872), durch seine Fassung und die Folge seiner Sätze, dass Vischer ebenfalls den absoluten Charakter der Tonarten nicht anerkennen kann, sondern nur den relativen, der auf der Verwandtschaft und der Klanghöhe derselben beruht.

Der Paragraph lautet:

„Auf jeder Stufe des Ton-Systems kann eine nach dem *Dur-* oder *Moll-*Tongeschlechte gebildete Leiter errichtet werden. Es entsteht so eine Mehrzahl von Leitern, Tonarten, die nicht nur durch den verschiedenen Grundton, sondern auch innerhalb der Octave durch verschiedene Tonhöhe der einzelnen Tonstufen differiren, sofern mit der Verschiebung des Grundtones auch andere Leitertöne in gleichem Verhältnisse verändert, erhöht oder erniedrigt werden müssen, damit die Intervall-Verhältnisse innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieselben bleiben. Durch dieses Auseinandergeben in verschiedene Tonarten erhält das Ton-System einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigsten Verhältnisse näherer oder fernerer Verwandtschaft hervor, welche die Grundlage des für die Musik sehr wichtigen Verfahrens der Modulation, der Abwechselung mit Tonarten, abgeben; dessgleichen erhält jede Tonart hauptsächlich durch die Höhe, die sie innerhalb des gesammten Ton-Systems einnimmt, einen eigenthümlichen Klang-Charakter."

Das ganze Werk ist in der Form geschrieben, dass die Paragraphen in fortlaufender Reihenfolge die Grundsätze des Systems enthalten und desshalb auch durch grösseren Druck ausgezeichnet sind, an dieselben sich aber Erläuterungen in besonders numerirten Abschnitten schliessen. Diese Form ist eine echt wissen-

schaftliche und bewahrt allein schon vor Phrasenmacherei und unlogischer Phantasterei. Die Erläuterung Nr. 1 zu dem angezogenen Paragraphen bespricht die Entstehungs- und Verwandtschafts-Verhältnisse der Tonarten, den Unterschied der Kreuze und *B*-Töne, die gleichschwebende Temperatur u. s. w. — Die beiden anderen lauten so:

„2. Die ältere Musik trennte noch nicht zwischen Tongeschlecht, Tonart, Tonleiter; sie stellte ihre Tonweisen als feste Typen neben einander; sie machte jede Stufe der *C*-Scala (*h* ausgenommen, weil *h d f* mit seinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder *Dur*- noch *Moll*-Dreiklang ergibt) zu einer eigenen besonderen Tonweise, die Scala spaltete sich für sie in verschiedene Klanggeschlechter, die nur beschränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte schon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quarten-Intervall, z. B. die ionische Tonart (*C*) nach *f* (hyperionisch) oder *g* (hypoionisch), ja, bereits auch ausnahmsweise auf sonstige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Musik hat mit Recht alle diese Schranken vollkommen abgeworfen, sie gestattet, auf jeder Stufe des Ton-Systems auch jedes Tongeschlecht, *Dur* wie *Moll*, aufzubauen; die musicalische Bewegung wird hiedurch, so wie durch ein Accord-System, das die Uebergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Musik kann so nach Belieben *Dur* und *Moll* auf höheren oder niederen Tonstufen ertönen lassen und eben so innerhalb des einzelnen Tonwerkes die vielfältigsten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen" in nähere oder entferntere, verwandte oder disparate Tonarten des einen oder anderen Klanggeschlechtes vornehmen; das jetzige Ton-System erst ist ein eben so bunt mannigfaltiges als flüssiges Material, dessen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verschiedenartigsten Abwechslungen und Verschlingungen gestatten, ohne den Künstler durch irgend ein anderes Gesetz als durch das des Wohlklangs, so wie der Fasslichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortganges zu binden. Kurz, die freie Auswahl und Gegenüberstellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation ist in der neueren Musik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptsächlich hat sie ein formelles Element charakteristischer und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Ersatz gewährt für die ihr sonst abgehende concrete Gestalten-Fülle. Der Contrast der Tonarten mehrerer Tonsätze und ihr Wechsel innerhalb des einzelnen Tonsatzes ist der Wirkung nach mit nichts besser zu vergleichen, als mit einem Contrast und Wechsel von Scenen und Scenerieen, die an dem Auge des Zuschauers vorübergehen; die Musik führt uns mit ihrem Tonarten-Wechsel herum in verschiedenen Regionen des Ton-Systems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anspricht; sie führt uns oft in einfacherem Gange bloss von einer Tonart zu einer nächstverwandten, so dass der Wechsel weniger bemerkbar wird; sie versetzt uns aber eben so leicht mit Einem Male oder mittels Uebergängen, die schnell von der Grund-Tonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja, fremdartig klingen, wie eine Episode, die dem Ganzen doch Reiz verleiht; sie kann weiterhin auch die Modulationen in rascher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächstverwandte Tonart wieder hervortritt, und so der bunte Wechsel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren scheinende Einheit des Ganzen mit sich selbst hergestellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein grösserer Tonsatz umfasst, sind der Musik ziemlich beschränkende Gränzen gesetzt, da sonst kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Melodieen-Aggregat entstände; aber die Modulation gleicht diese Beschränkung wieder aus, sie lässt die Gedanken in verschiedenen Lagen und dadurch mit verschiedenem Klang- und Stimmungs-Charakter auftreten, zeigt sie wechselnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maasse und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerkes es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation stehen daher häufig in umgekehrtem Verhältnisse; je mehr diese (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptsache ist, desto eher kann ein Tonsatz sich auf wenige Hauptgedanken beschränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedanken-Entwicklung freier Lauf gelassen ist (man vergleiche z. B. die Ouverturen zu Don Juan, *Così fan tutte*, Titus, welche letztere ein Meisterstück von Modulation ist, mit der zu Figaro, deren sprudelnder Erguss sich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, sondern mit Ausnahme weniger Seitensprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominanten-Tonart dahineilt). Indess auch da, wo die Modulation zurücktritt, ist sie von wesentlicher Bedeutung, sobald ein Tonstück sich nicht in ganz engen Gränzen bewegt; sie sondert die verschiedenen Hauptsätze von einander ab, sie macht die Wiederholung derselben, wie sie nothwendig ist, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerke festzuhalten, möglich ohne unisone Einförmigkeit; sie gibt überhaupt der Musik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten,

die namentlich für pathetische, dramatische Tonwerke unentbehrlich ist, und von der nur da kein oder nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Festhalten der Grund-Tonart die Beschränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in sich selbst veranschaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an sich haltenden Innigkeit gegeben werden soll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Instrumentalsätzen).

„3. Die verschiedenen Tonarten geben der Musik ein Element der Mannigfaltigkeit schon dadurch an die Hand, dass jede mehr oder weniger nicht ist, was die andere, jede verschiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Ursache davon sind, dass die Abwechselung mit den Tonarten ganz durch sich selbst vermannigfaltigend und hiedurch belebend, reizend u. s. w. wirkt. Allein es ist eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine positive Charakter-Eigenthümlichkeit habe, welche sie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen specifisch geeignet mache, so dass das Verhältniss der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterschiedes wäre, der bloss in und mit ihrer contrastirenden Gegenüberstellung hervortritt, sondern auch ein inneres Verhältniss qualitativer Verwandtschaft und Differenz unter ihnen Statt fände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt ist. Die musicalischen Theoretiker neuester Zeit verweisen den Glauben an besondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuschung und des Vorurtheils, während ältere Aesthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich festhielten; man wendet gegen ihn hauptsächlich dieses ein, dass seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur sich über jedem Tone unseres Ton-Systems eine absolut gleiche Stufenfolge erhebe, und folglich von einem Klang-Unterschiede zwischen den Tonarten, entsprechend dem zwischen den Tongeschlechtern, absolut keine Rede sein, sondern bloss die verschiedene Höhe der Lage des Grundtones und damit der Tonart überhaupt von Einfluss auf ihren Klang-Charakter sein könne; alle übrigen Unterschiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, dass das Ohr durch die herrschende Orchester-Stimmung und Clavier-Einrichtung *C-dur* als Grund-Tonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen zu betrachten sich gewöhnt habe, und nun von hier aus jede andere Tonart um so mehr sich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen sich darzubieten scheine, je fremder ihre harmonischen Verhältnisse denjenigen der *C-dur*-Harmonieen sind (so Zamminer, Die Musik in ihrer Beziehung zur Akustik [s. Art. III.]. Andererseits wird durch den seit Jahrhunderten constanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewisse musicalische Stimmungs- und Ausdrucksweisen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonarten-Charakteren irgend etwas wahr sein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weise, dass eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelassen, eine vierte verzweiflungsvoll sei — denn bei solchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewisser Tonstücke auf ihre Tonarten über und ist mithin allerdings in völliger Selbsttäuschung befangen —, wohl aber etwa so, dass die Annahme einer Grund-Tonart und eben damit die Vorstellung von bestimmten Klang-Charakteren der ihr ferner stehenden Tonarten keineswegs Zufall sei, sondern wirkliche objective Gründe habe.

„Als selbstverständlich ist von Allen zugegeben, dass es für ein Tonstück nicht gleichgültig sein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft sowohl mit seinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Ton-Systems, seine melodischen und harmonischen Fortgänge kommen je nach Umständen bald in diese, bald in jene Tonlage, sie breiten sich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da ist es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Ton-Systeme das Stück, seinem Hauptgange und seinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichsam herausschneidet, welche Gebiete es vorzugsweise betritt, wie weit hinab oder hinauf seine einzelnen melodischen Perioden, seine tieferen, mittleren und höheren Accorde zu liegen kommen; ein Tonstück aus *C* hat alle seine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus *G*, in einem nach *G* transponirten Stücke dieser Art werden Sätze und Accorde in sehr verschiedene Tonlagen kommen, und es werden so beide durch diese verschiedenen Positionen das eine Mal einen tieferen, schwereren, dumpferen, das andere Mal einen höheren, leichteren, schärferen Klang-Charakter erhalten. Auch wird ein Tonstück je nach seiner Anlage von dieser Tonstufe, z. B. von *C* aus, sich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von *G* aus, indem der tiefste und höchste deutlich vernehmliche und daher musicalisch brauchbare Ton der Gesammt-Scala eben das sog. *C* nebst seinen Octaven (16 u. s. w. Schwingungen) ist; doch ist dieser Punkt von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weitesten Gränzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme ist. Allein dies ist gewiss, dass die gewöhn-

lich gebrauchten, d. h. die besonders durch den Umfang der Menschenstimmen als normal vorgeschriebenen Bass-, Tenor-, Alt- und Sopran-Lagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil sie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dies von den eigentlichen Mittellagen (in den mittleren Octaven des Ton-Systems). Ein Stück oder ein Satz bewegt sich stets und so auch in der Mittellage um seinen Grundton herum; bei jeder Tonart aber steht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationen-Thema in der Mittellage von *A* (d. h. aus dem *A* der dritten Violinsaite gehend) lautet daher gleich anders, als eines in der Mittellage von *C* (d. h. aus dem nächst höheren *C* gehend); beide sind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus *C* gehende ist immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, so nimmt das aus *A* gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus *C* weit weniger; jenes ist schon mehr Alt, dieses weit mehr noch Sopran (dessen gewöhnliche Untergränze bei der Menschenstimme eben das hier gemeinte *C* ist); ja, es scheint hier sogar das Resultat sich zu ergeben, dass *C* (was freilich dann auch *H* und *Cis* ziemlich gleich zu Gute kommt) für Tonstücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen grösseren Raum gewährt als *A* oder *G* u. s. w., was von grosser Bedeutung wäre, da auch in grösseren Tonstücken die Mittellage als Gegensatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen und Runden immer eine Haupt-Region bleibt. Wir stellen diesen Satz, dass *C* nebst seinen Nachbar-Tönen so zu sagen die beste Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, dass es zwei Octaven-Töne besitze, die der Mittellage angehören, einen unteren, immer noch hellen, und einen oberen, immer noch nicht zu scharfen und spitzen, während z. B. *F*, *G*, *A* sie schon nicht mehr so haben, nicht als Behauptung, sondern als ein Ergebniss hin, das sich vielleicht auch Anderen bestätigt. Wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt *C* von Natur schon in einem freilich nicht näher zu erforschenden specifischen Verhältnisse zu unserer Gehör-Organisation stehe, indem etwa der Factor seiner Schwingungs-Geschwindigkeit dieselbe in besonderer Weise anspräche, so dass die Erwählung von *C* zur Grund-Tonart nicht so zufällig wäre, als es den Anschein hat. Es ist zwar natürlich und an einzelnen Beispielen sicher erwiesen, dass nicht alle Instrumente, Orchester, Stimmgabeln das gleiche *C* haben, indem z. B. bei französischen und deutschen Theater-Orchestern der gebräuchliche Normal-Ton *A* zwischen 428 und 442 Schwingungen schwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch solche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umstand, dass gerade *C* den ersten fasslichen Tiefton gibt, ist doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja, es wäre sogar nicht undenkbar, dass die Grund-Tonart selbst einem gewissen Schwanken, namentlich einer Inclination, höher hinauf zu rücken, unterläge, indem es z. B. wohl möglich ist, dass ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes schärfere und höhere Töne haben will, wie verschiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energischen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetisch angenommene specifische Verhältniss des *C* zur Gehör-Organisation würde so zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der *C*-Tonart bilden.

„Von diesen Voraussetzungen aus würde sich der verschiedene Charakter der Tonarten so bestimmen: die einen sind in der Lage *C* benachbart und theilen seine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei *B* verschwände die letztere schon, träte aber bei *H Cis* (*Des*), *D* noch hervor, während andererseits die beiden ersteren für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutsameres hätten, weil sie in ihren Einzeltönen von *C* so ganz differiren. *Es* und *E* stehen schon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittleren Octaven (oberhalb und unterhalb des Violin-*A*) einen helleren, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterste Sopran-*C* durch seine und, falls es begleitet ist, durch seiner Accorde grössere Tiefe hat; diese Einbusse an Kraft nähme zu bei den Tonarten *F* bis *A*, da diese, wenn sie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als *Es* und *E* herabgehen können, und da sie eben damit innerhalb der Sopran-Region stets höher stehen als das unterste Sopran-*C*, ohne doch andererseits wie *C* auch noch eine zweite, immer noch tiefere Sopran-Lage (*C* über dem Violin-*A*) einnehmen zu können. Andererseits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühle entsprechend, *F* und *G* der Grund-Tonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die sie mit ihr gemein haben, während *A* und *As* nach dieser Seite an *E* und *Es*, *Fis* an *H* sich näher anschlössen.

„Weiter ins Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum *C* einfach, natürlich, kräftig, *G* einfach und natürlich ohne Kraft, *D* wiederum energisch

und klangvoll, aber *C* schon unähnlicher, *A* leicht und weich, *E* weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich. *H* kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutsam, *F* mit *G*, aber auch mit *E* verwandt und daher sanft, ohne leer zu sein, *B* dumpfer als *C*, aber an *F* in Weichheit anklingend, *Es* weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (*C* noch ähnlicher) als *E*, *As* weich wie *G*, aber in ähnlicher Art, wie *E* weniger gewöhnlich erscheint. Die Instrumente bringen freilich noch weitere Unterschiede hinzu und entscheiden damit häufig über die Wahl des Componisten unter den Tonarten; auf Saiten-Instrumenten ist *E-dur* besonders klangvoll; die Blech-Instrumente klingen um so glänzender, je höher ihre Stimmung ist, z. B. in *D*- und *E-dur*, wogegen z. B. in *B* ihr Klang ernster ist; auf dem Clavier bringen die Obertasten eine etwas andere Wirkung hervor, als die übrigen, so dass an der hiermit entstehenden verschiedenen Klangfarbe der Tonarten dieses Instrument gewisser Maassen einen Ersatz hat für die ihm sonst fehlende Ton-Mannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (besonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittleren Lagen, wie derselbe bedingt ist durch die Höhe der Scala, und die grössere oder kleinere Verwandtschaft mit der *C*-Tonart ist es somit, was den Tonarten-Charakteren zu Grunde zu liegen scheint; was sich aus diesen zwei Verhältnissen nicht ergibt, ist allerdings blosses Vorurtheil. Die *Moll*-Tonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schwester- und Parallel-Tonarten, daher z. B. *C-moll* sich kräftiger anlässt, als *G-moll*; aber specieller hierauf einzugehen, wäre überflüssig.

„Mit den Ansichten Z a m m i n e r's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur dass wir auf die Tonhöhe mindestens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniss zur *C*-Tonart legen, und dass wir den normalen Charakter der letzteren für blossen Zufall zu halten uns nicht entschliessen können. Wenn früher in §. 752 gesagt ist: „„Da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelstimmung bedingen) auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrations-Höhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühls-Verlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten,"" so ist auch dort auf die Tonhöhe der Haupt-Nachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiss zunächst auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe bestimmter (in den Mittellagen am klarsten hervortretender) Klang-Charakter ihr unmittelbar entspricht."

Zu vollständigerem Verständniss des Letzten führen wir den Hauptinhalt des angezogenen §. 752 und seiner höchst anziehenden Erläuterung noch bei. Wir schicken voraus, dass nach Vischer d a s G e f ü h l die lebendige Mitte des gesammten Geisteslebens ist. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Thätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schoosse hervor, werden von ihm begleitet, wie sie es begleiten, wirken bestimmend und bereichernd auf es zurück und erlöschen wieder in ihm (§. 749). — Das Gefühl durchdringt sich mit dem Lebensgehalte des Individuums und legt sich mit dieser Fülle in die einzelne S t i m m u n g (§. 750). — Das Gefühl ist in sich eine Welt bestimmter U n t e r s c h i e d e und G e g e n s ä t z e, und auf diesen muss die Möglichkeit einer Darstellung desselben beruhen. Der Grund-Gegensatz, welcher das Gefühlsleben beherrscht und sich zu allen anderen so verhält, dass dieselben als weitere specifische Theilungen erscheinen, worin er zur Erscheinung kommt, ist der von L u s t und U n l u s t. — Die Verhältnisse, in denen Lust und Unlust sich mischen, sind so unendlich, als die Verhältnissstellungen zwischen dem unermessbar vielseitigen Subject und Object, M i s c h u n g aber und eben darum ein Zug von Wehmuth ist der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls (§. 751). — Hierauf folgt nun

§. 752. „Die e i n z e l n e S t i m m u n g ist ein nur sich selbst gleiches Mischungs-Verhältniss von Lust und Unlust, das sein eigenthümliches und geschlossenes Leben hat. Der Verlauf desselben setzt eine Theilung in Momente und einen q u a l i t a t i v e n Unterschied derselben voraus, worin sich das Gefühl wesentlich als ein in Schwingungen bewegtes darstellt. Die absolute Grundlage dieser Theilung bildet ein in unendlichen Abstufungen und Wechselstellungen sich verschiebender Unterschied der substantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der subjectiven Ablösung von demselben, der mit dem Gegensatze des Erhabenen und einfach Schönen sich berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Die einzelne Stimmung nimmt eine bestimmte Stelle in dieser unendlichen Reihe zum Mittelpunkte ihrer weiteren Bewegung durch dieselbe.

„Es lässt sich über die einzelne Stimmung, wie sie zum Inhalt eines Kunstwerkes zu werden bestimmt ist, Näheres nicht aussagen, als was der Paragraph gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt sich in eine so nicht wiederkehrende Proportion seiner unendlich mischbaren Elemente, der Lust und Unlust, und diese Stimmung hat nun ihren bestimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet sich von ihrem specifischen Mittelpunkte und strömt fort,

bis sie erschöpft ist. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieser neuen Kunstform befinden, an dem Punkte dieser Darstellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dies gefordert ist; vorerst handelt es sich um das, was vorausgesetzt ist, damit ein Zeitverlauf möglich sei: ein qualitativ Unterschiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs besteht. Es müssen jetzt jene „„weiteren Theilungen"" auftreten, welche in §. 751 angekündigt sind, und von welchen gesagt ist, dass sie specifische, von dem Grund-Gegensatze der Lust und Unlust zunächst ganz verschiedene seien und nur in ihren Verbindungen zusammenwirkend den letzteren darstellen. Hier treten dann zuerst die qualitativen Theilungen im Unterschiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erste, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der Paragraph sucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterschiede der Tiefe und Höhe des Tones innerlich im Gemüthsleben entspricht. Es kann kein Vorwurf sein, dass wir zu einer annähernden Erfassung dieses tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückschluss aus der wirklichen Kunst des Gefühls und des Systems ihrer Mittel zu gelangen suchen. Die Thatsache eines tiefen psychischen Unterschiedes in der Wirkung des tiefen und hohen Tones liegt vor; es ist die Seele, welche den Unterschied der Töne sich als Ausdrucksmittel bereitet; was sie ausdrücken will, erfahren wir in diesem Gebiete nur durch dieses bestimmte Ausdrucksmittel; in anderen Gebieten hat sie auch andere Mittel, wir können den inneren Vorgang klar fassen und nachher den Uebergang zu diesem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache ausser der Musik nicht, daher bleiben für ihr wissenschaftliches Verständniss nur diese dunkeln Rückschlüsse. Die Lehre von der Musik ist bisher nach einer kurzen Bestimmung des Wesens des Gefühls sogleich zum Material übergegangen, und dann hat sie die psychische Bedeutung der verschiedenen technischen Formen gesucht. Sie hat dasselbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer anderen Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Ursache geschlossen und zu diesem Zwecke zunächst die Wirkung dargestellt; wir schicken voran, was aus jenen Schlüssen sich ergibt, um mindestens einen Anstoss zur genaueren Untersuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun wesentlich darin, dass wir hier vor einem Geheimnisse stehen, das in der dunkeln Mitte zwischen Physiologie und Psychologie liegt. Die Wirkung der Tonschwingungen, richtiger die Wahl dieses Mittels, um sich von aussen entgegentreten zu lassen, was im Innern angelegt ist, muss ihren Grund darin haben, dass das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieses Wortes. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organische Träger des Geistigen zu Grunde liegen; es muss wesentlich ein Vibrations-Leben sein. Aber was heisst Träger? Was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen Vorgang selbst nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen, und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, dass sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem Innern reflectirt. Wir müssen also bei dieser Vorstellung bleiben, und was sich bei näherer Betrachtung ergibt, ist nun ein Gegensatz von zweierlei Wogen im Bewegungsstrome des Gefühls, den der Paragraph zu fassen sucht in der Bestimmung, dass das Gefühl entweder substantiel im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde sich hält oder subjectiv von demselben sich ablös't. Es ist nicht der Gegensatz von Lust und Unlust; diese beiden Grundstimmungen bewegen sich in unendlicher Abwechslung durch den Gegensatz, von dem hier die Rede ist; die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urschoosse zusammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weise heranschwellen, dass ich mich befriedigt in diese Substanz mit eingeschlossen fühle; sie kann aber auch dem subjectiv freier gelös'ten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen. Umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiel der Lust sich ergehen oder schmerzvoll bis zur Verzweiflung sich losgerissen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieses Tragen und Halten wird von technisch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl sich in Kunstform darstellt; es wird aber schon in dessen innerer Welt das Substanzgefühl dem Subjectgefühle die absolute Basis sein, ohne welche das letztere sich ganz ins Bodenlose verlöre. Jene Gefühls-Schwingungen, die sich im tiefen Tone darstellen, gemahnen wie das Erhabene, und sie werden auch vorzüglich dieser Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein; denn in den Bebungen der frei entlassenen Subjectivität, wenn sie die eben erwähnte Gestalt annehmen, offenbart sich das Furchtbare der Leidenschaft, der isolirten Kraft, und dies sind auch Gestalten des Erhabenen. Umgekehrt kann je nach der Verhältniss-Stellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Tone ihr Abbild sucht,

die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht versöhnten Ich darstellen. Man kann aber diesen Gegensatz um so weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derselbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerst aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verschiebt sich nämlich ins Unendliche, so dass, was in der einen Beziehung die substantiellere, in anderer die subjectiv gelös'tere Empfindung ist; es tritt absolute Relativität ein, und aus den unendlichen Verhältniss-Stellungen der Glieder des Gegensatzes schafft sich das Gefühl, gewiss nicht erst in der Tonwelt, sondern schon in seinem inneren, dunkeln Leben den Apparat seiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher sein Leben auf- und niedersteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrations-Höhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten."

Nachdem wir in diesem letzten Artikel die Geschichte der Ansichten der Musiker und Aesthetiker über die Charakteristik der Tonarten bis auf unsere Zeit fortgeführt haben, dürfte wohl nach allem, was hier zusammengestellt, verglichen, beobachtet, erklärt, durch Beispiele erläutert und durch zwei ganz ausgezeichnete, von echt wissenschaftlichem Geiste beseelte Forscher der neuesten Zeit bestätigt und begründet erscheint — Forscher, die auf der Höhe der Philosophie und der Naturwissenschaft von heute stehen —, die Ueberzeugung sich bilden, dass die Annahme von eigenthümlichen Charakteren der Tonarten in dem Sinne Schubart's und seiner Nachfolger bei dem gegenwärtigen Tonsysteme nicht Statt finden könne und als ein Erzeugniss der Selbsttäuschung in das Reich der Phantasie gehöre.

L. Bischoff.

Aus Osnabrück.

Ende Mai 1857.

Alles hat seine Zeit! sagt Salomo, und zu Allem gehören auch die Concerte, was wir in diesen Tagen sehr klar eingesehen haben. — Wenn die Natur ihren Winterschlaf hält, wie behaglich sitzt man da im Concertsaale, wie gern auch oft unbehaglich, wenn man nur weiss, dass man an den Tonschöpfungen unserer grossen Todten Geist und Herz erheben kann, oder auch zu Gericht sitzen über die Lebenden, die ebenfalls für die Unsterblichkeit Tempel bauen wollen, worüber wir jedoch am besten der Zukunft die Entscheidung überlassen! Wenn aber die Natur ihre Auferstehung feiert, wenn der Frühling seine liebe Erde schmückt mit aller Blumenpracht, mit aller Blätterfülle, wenn die gefiederten Sänger ihre Frühlings-Hymnen tönen lassen, dann will auch der Mensch hinaus; was er sich selbst geschaffen, das hat er immer, den Frühling aber nur kurze Zeit; und weil dieser gar so flüchtig und sein Genuss der schönste und edelste ist, so verzichtet man auf das, was uns von Menschen geworden, und freut sich seines Gottes, der ein neues, frisches Leben keimen lässt. — Sie werden fragen: Wozu dies alles? Nun, die Concerte im Winter waren sehr besucht, und die am 16. d. Mts. veranstaltete Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" entsprach in Bezug auf die Zahl der Zuhörer nicht den Erwartungen und Hoffnungen, zu welchen man von den früheren Aufführungen von Hiller's Zerstörung Jerusalems und Haydn's Schöpfung her berechtigt war. Die Leitung der Aufführung des Paulus hatte, wie auch die der früher benannten Oratorien, Herr Musik-Director Klein übernommen, ein in jeder Hinsicht bedeutender Musiker und vor Allem ein vorzüglicher Dirigent. Herr Klein ist in guter Schule gross geworden, er wurzelt in classischem Boden; seine frühzeitige Praxis hat ihn zum umsichtigen Leiter gereift; dazu kommt, dass er die Gabe hat, seine Begeisterung auf die Mitwirkenden zu übertragen, und so die Seele wird, die den ihn umgebenden Körper lebendig macht. Aus dem Angeführten werden Sie leicht ersehen, dass man bei den hier vorhandenen guten musicalischen Kräften auf eine würdige Aufführung des Werkes rechnen konnte, da Herr Klein sowohl, wie auch die Mitwirkenden sich der Einübung unverdrossen und mit Eifer hingaben. Die früheren Aufführungen hatte man im Schlosssaale gehalten, zu der diesjährigen aber die St.-Marien-Kirche gewählt und zugleich verschiedene Preise gemacht, um auch die geringere Classe des Genusses an dem herrlichen Werke theilhaftig werden zu lassen. Allein diese Rücksicht wurde nicht belohnt, und war die Hauptprobe nur spärlich besucht und die Aufführung auch nicht übervoll, wozu freilich auch der für die ganze Bevölkerung sehr erfreuliche Umstand kam, dass Se. Maj. der König von Preussen Osnabrück an demselben Tage passirte, wo es dann natürlich war, dass man lieber in Gottes freier Natur den königlichen Zug erwartete, als in kalter Kirche den Paulus hörte. Was die Aufführung selbst betrifft, so war sie eine vortreffliche zu nennen. Die Chöre wurden mit Präcision, Feuer und allen Nuancen zu Gehör gebracht, und was eben nicht klar herauskam, war nicht Schuld der Ausführenden, sondern lag in den Räumlichkeiten, da die Kirche durch ihre Höhe eine Ausdehnung des Schalles zuliess, welche den polyphonen Sätzen höchst nachtheilig war. Imposant war hingegen die Wirkung der Choräle und überhaupt aller homophonen Sätze. Eine mächtige Wirkung brachte der Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme", hervor. Die Soli waren in den Händen zweier hiesigen Dilettantinnen, von welchen Frau Dr. *** die Sopran-Partie recht brav sang, wobei jedoch etwas mehr Wärme freilich nicht hätte schaden können. Auch eine schöne Altstimme wurde uns vorgeführt, von welcher wir wünschen wollen, dass sie einer weiteren Ausbildung unterzogen wird. Die Tenor- und Bass-Partieen wurden von dem Kammersänger Herrn E. Koch und dem Dom- und Concertsänger Herrn Schieffer aus Köln gesungen. Herr Koch drang mit seiner Stimme am besten durch und füllte den weiten Raum in allen seinen Theilen. Die Recitative wurden so schön declamirt und mit so deutlicher Aussprache vorgetragen, dass man des Textbuches nicht bedurfte, und die Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod", war die Krone der Aufführung. Herr Schieffer sang gleichfalls brav, obwohl er nicht ganz gut disponirt war und desshalb wohl auch nicht mit der ganzen Kraft sang, die man an ihm gewohnt ist. Danken wir der Direction, dass sie uns die seit Jahren hier beliebten Sänger abermals vorgeführt hat. Um einige Erfahrungen sind wir reicher geworden, namentlich werden wir uns merken, solche Aufführungen nicht ausser der Winter-Saison zu geben, und nicht in der Kirche; es hat sich gezeigt, dass man die Kunst nicht zum Gemeingut zählen will, und so mag sie denn auch aristokratisch bleiben.

In den kleineren Winter-Concerten hörten wir den vortrefflichen Geiger Herrn Kömpel aus Hannover, dann Herrn von Königslöw, der auch noch ein eigenes Concert veranstaltete, das sehr besucht war. O.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Rellstab theilt „Erinnerungen aus dem Leben des kürzlich verstorbenen königlichen Kammermusicus Semler“ mit, die sich auf den Aufenthalt Mozart's und Beethoven's in Berlin beziehen. In Bezug auf den des letzteren sagt der Verfasser, „dass er darüber nie etwas erfahren habe.“ Es wird daher nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass Beethoven während seines Aufenthaltes in Berlin die damals erst im Aufblühen begriffene Sing-Akademie besuchte und sich dort auch als Clavierspieler hören liess. In den noch vorhandenen Tagebüchern der Sing-Akademie findet man darüber von der eigenen Hand C. Fasch' Notizen vom 21. und 22. Juni 1796.

Der Vater Otto Nicolai's, der Capellmeister Karl Nicolai (geboren am 29. October 1785), ist in Berlin am 2. April 1857 ebenfalls gestorben. Er wurde an demselben Tage still und prunklos zur Erde bestattet, an welchem die heiteren Weisen der „lustigen Weiber von Windsor“ vor einem zahlreichen Publicum im königlichen Opernhause erklangen. Nur die nächsten Freunde des Verblichenen und mehrere Verehrer seines Sohnes bildeten den einfachen, aber des Verstorbenen würdigen Trauerzug.

Der Bildhauer Heidel, der mit der Ausführung des Händel'schen Denkmals für die Vaterstadt des Componisten, Halle, beauftragt worden ist, hat zu diesem Zwecke sein bisheriges Atelier mit einer anderen, grösseren Kunstwerkstatt vertauscht. Ueber den Entwurf des Denkmals schreibt ein frankfurter Blatt: Händel ist in seiner ganzen energischen und geistig bedeutsamen Eigenthümlichkeit zur Darstellung gebracht. Mit dem Tactstock, seinem Herrscherstabe, in der Rechten und gestützt auf die Partitur des „Messias“, welche aufgeschlagen auf einem mit Holzschnitzereien im Styl des achtzehnten Jahrhunderts geschmückten Pulte ruht, steht er da in selbstbewusster Würde, aber innerlich bewegt und voll geistiger Hoheit: ein Mann und ein Charakter.

Otto Roquette hat ein neues Drama, „Die Sterne“, geschrieben, welches in Weimar zur Aufführung angenommen ist.

Im siebenzehnten Jahrhundert besass Georg Neumark in Weimar (geboren 1621, gestorben 1681) eine Viola di Gamba von Nicolo Amati, die er, als er in Noth kam, um einige Hundert Goldgulden als Pfand versetzen musste. Als er durch ein glückliches Ereigniss in den Stand gesetzt wurde, sie wieder einzulösen, componirte er in freudig frommer Begeisterung das herrliche, unsterbliche Kirchenlied: „Wer nur den lieben Gott lässt walten!“

Der dresdener Componist Johannes Wolf von Ehrenstein hat durch seine „Lieder“ und „musicalischen Declamationen“ einen bereits mehr als localen Ruf erlangt. Sie zeugen von Talent zu melodiöser Erfindung. Es scheint aber diese Gattung der Boden zu sein, auf welchem er sich mit Glück bewegen kann; denn sein Charfreitagsgesang, Text von Th. Drobisch, 4/4-Tact in *C-moll* „gemessen und würdevoll“ (was soll das heissen? wer in aller Welt wird denn einen geistlichen Gesang ungemessen und ohne Würde vortragen?), ist weder in melodischer Erfindung noch in harmonischer Beziehung über das Gewöhnliche erhaben. Die Versuche polyphoner Schreibart, die allerdings für diese Gattung nothwendig ist, wenn sie nicht *à la* Berlioz die „Kindheit Christi“ durch eine harmonische Behandlung, welche der Kindheit der Musik angehört, versinnlichen will, sind kaum dürftige Anläufe dazu. Der Schluss in der *Dur*-Dominante (*G-dur*) ist durch gar nichts motivirt und berührt sehr unangenehm.

Die echte Paganini-Geige kaufte im Jahre 1855 in Wien ein sehr kunstsinniger Cavalier, der russische Kunst-Mäcen, selbst guter Violinspieler und Componist, Fürst Youssoupoff, der sie um 600 Ducaten vom Violoncellisten Merk acquirirte.

Hector Berlioz schreibt im Journal des Debats über die Concert-Sündflut in Paris. Die pariser Concerte sind ein kläglicher Unsinn geworden. Die unschuldigen Neulinge in der Kunst des Concertgebens vertheilen noch ihre Einladungen, indem sie dieselben des Nachts in den Kutschenschlag hineinwerfen, und erstaunen dann über die unheimliche Leere im Concertsaale. Aus reiner Menschenliebe wollen wir die Virtuosen aller Herren Länder, welche gegen Paris rüsten, ernstlich warnen, dass hier die Zuhörer eben so bezahlt werden wollen, als der Chor oder die Claque und das Orchester im Theater. Ein Auditorium von 600 Ohren kostet wenigstens 3000 Francs.

Norwich. Vor einiger Zeit fand bei uns eines der philharmonischen Concerte Statt, welches diesmal ausserordentlich besucht wurde, da ein grosser Theil von Pierson's Musik zum zweiten Theile des Göthe'schen Faust zur Aufführung kam, und Pierson, seit sein Oratorium Jerusalem hier mit grossem Success aufgeführt worden ist, zu den Lieblings-Componisten unserer musicalischen Stadt gehört. Das ganze Werk können wir leider nicht hören, da es für die Bühne geschrieben ist und manche kürzere Sätze enthält, welche in so engem Zusammenhange zur Dichtung stehen, dass sie nicht in den Concertsaal gehören. Ausserordentlich gefielen das Intermezzo in *B-moll*, welches uns das Glück Arkadiens schildert, die Introduction zum fünften Acte mit Orgel *obligato*, der Anachoreten-Chor aus dem fünften Acte und der Schlusschor des dritten Actes: „Heilige Poesie“, welcher *da capo* verlangt wurde. Nicht allein die Schönheit und Erhabenheit der Melodie, sondern auch die geniale und eigenthümliche Instrumental-Begleitung bei diesem Chor wurde bewundert. Das Lied des Lynceus macht viel Effect. Zum nächsten grossen Musikfeste hoffen wir die ganze Musik zum Faust von Pierson zu hören.

New-York. Die von Thalberg hier und in Boston gegebenen Morgen-, Abend- und Nacht-Concerte sind nicht mehr zu zählen. Sein Repertoire bestand grösstentheils aus moderner Salon-Musik. Der Stamm seiner Vorträge classischer Musik beschränkte sich auf Beethoven's Mondschein-Sonate, dessen Trio aus *B-dur* und das Hummel'sche Septett.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. KÖLN, 13. Juni 1857. V. Jahrgang.

Inhalt. Aus Frankfurt am Main. 1. Theater. 2. Beethoven's Missa solemnis. Von A. Schindler. — Ueber die deutsche Bezeichnung der musicalischen Vortragsweise in Ueberschriften und zwischen den Notenlinien. Von G. Flügel. Nachschrift. Von L. Bischoff. — Stossseufzer einer ehrlichen Redaction an die andere. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Confiscation — Neue Oper von Verdi — Michael Hauser).

Aus Frankfurt am Main.

1. Theater.

Ein „Theater und Literatur" überschriebener Aufsatz aus Leipzig, in der Beilage zur Allgem. Zeitung vom 5. April d. J., beginnt mit folgendem Satze: „Das Interesse an Theater-Prinzen und Theater-Prinzessinnen ist in letzter Zeit wieder mächtig in den Vordergrund getreten, und man kann kaum eine Journal-Nummer in die Hand nehmen, ohne einem Theater-Referat und namentlich einem Berichte über einen jener männlichen und weiblichen Zugvögel der Kunst zu begegnen, welche in Deutschland von einer Bühne zur anderen flattern, ihren Part absingen oder abspielen und dafür Applaus, Zeitungs-Lob und, was ja wohl der Hauptzweck dieser Kunstreisen ist, klingende Münzen in reichlichen Quantitäten einstreichen."

Auch uns hat der kaum entfaltete Frühling bereits drei singende Zugvögel von renommirter Gattung zugeführt, zuerst das Brüderpaar Formes, wovon besonders der Bassist durch arges Detoniren ein bleibendes Andenken sich bewahrt haben dürfte, der Tenorist aber, ohne irgend eine Sensation erregt zu haben, zu den Dagewesenen gezählt wird. Der dritte dieser Zugvögel war Herr Ander aus Wien, bekanntlich der höchstbezahlte Tenor der modernen deutschen Opernwelt. Dieselben Parte, die er auf unserer Bühne unter Mühling's, dann wieder unter Hoffmann's Direction absang, fand er für gut, jetzt abermals abzusingen. Der Unterschied zwischen früher und jetzt liegt bloss darin, dass er damals zu den gewöhnlichen Eintrittspreisen gesungen und die Directionen ausser dem ihm zugestandenen Honorar noch ein hübsches Sümmchen verdient haben. Jetzt ward dem Publicum zugemuthet, für die seit lange schon abgenutzten Opern „Martha", „Hugenotten" und „Wilhelm Tell" (erstere sogar ausser Abonnement) höhere Eintrittspreise zu bezahlen. Was Wunder, wenn das kunstsinnige Publicum in dem Maasse ausgeblieben, dass die Intendanz bei 450 Gulden Honorar für den Gast bei beiden erstgenannten Vorstellungen nicht auf die Tageskosten gekommen, bei der dritten jedoch ein Minimum für die Casse übrig behalten hat! Dieses für die Intendanz nicht erfreuliche, für Herrn Ander nahezu unehrenhafte Ergebniss gab Grund zur Einigung zu noch zwei Gastrollen zu gewöhnlichen Eintrittspreisen und Theilung der Netto-Einnahme zu zwei Hälften. Herr Ander sang also noch die Partie des Masaniello und des Stradella, beide bei wohlbesetztem Hause. Nur nach der letzten Vorstellung war der Beifall ein enthusiastischer, würdig eines Künstlers von solchem Rufe. Vielmaliges Herausrufen und Kränze.

Diese Thatsache im Opern-Bereiche, auf dem die Gestaltung der Dinge eben die allerkläglichste, weil allercorrupteste nach jeder Seite hin ist, dürfte für die Intendanzen und Directionen eine gute Lehre sein, und wir benutzen sie unsererseits zu nachstehenden Anmerkungen.

Die Dürftigkeit, ja, Armseligkeit des Opern-Repertoires im Allgemeinen in Betracht gezogen (die indess keineswegs so begründet ist, als die Herren Directoren wähnen oder gar behaupten), lässt sich ein entsprechendes Mittel dagegen auffinden, sollte es gleichwohl nur momentan wirksam und sonach den Palliativen anzureihen sein. Es handelt sich doch vor Allem um mehr Abwechslung, also um mehr Leben in der Sache. Dies würde zu erzielen sein, wenn Directionen und Intendanzen bei Abschliessung von Verträgen mit renommirten Sängern und Sängerinnen für einen Cyklus von Gastrollen die Bedingung voranstellten, wenigstens in einer neuen, in Ermangelung einer solchen in zwei seltener gegebenen Opern, die ohne fremde Beihülfe die heimischen Kräfte gut auszu-

führen ausser Stande sind, aufzutreten, gehörte diese Oper gleichwohl einer früheren Epoche an. Die bestorganisirte Opern-Gesellschaft wird sich in der Lage befinden, diese und jene Werke in langen Jahren nicht in Scene bringen zu können, weil für das eine die entsprechende Sängerin, für ein anderes wiederum der Tenor oder sonst noch eine Persönlichkeit abgeht. Hierbei sollten wir freilich einen besonderen Rückblick auf unsere Oper thun, wollen es aber aus guten Gründen unterlassen.

In solcher Beziehung hätte auch die kostspielige Anwesenheit des wiener Tenors benutzt werden können. Z. B. Herr Ander excellirt bekanntlich in Isouard's „Joconde" (dieser unverwelklichen Blume in dem älteren französischen Opernkranze), die im vorigen Jahre auf dem kaiserlichen Opern-Theater nach mehr denn vierzigjähriger Ruhe wieder zur Aufführung gebracht worden, und zwar hauptsächlich, weil die Administration in Herrn Ander die zur Darstellung der Titel-Rolle erforderlichen Eigenschaften gefunden zu haben glaubte. Dem war so. Die Oper entzückte allgemein, wie kaum ein Werk der Gegenwart es vermag, und bereichert das Repertoire. Welcher Gewinn für ein kunstsinniges, aber seit Jahren in dem beschränktesten Kreise umhergeführtes, darum blasirtes und müde gewordenes Publicum, die Bekanntschaft ähnlicher, unvergänglicher Werke zu machen, wie „Joconde", vermittelt durch tüchtige Repräsentanten in den Hauptrollen! Die Nachwirkung müsste langhin eine angenehme sein, gleichzeitig aber auch ein sicheres Mittel zur Anbahnung eines besseren Geschmacks darin gefunden werden können. — Allein noch ein volles Dutzend der vortrefflichsten Opern jeden Genre's aus früherer Zeit liesse sich namhaft machen, unbekannt aller Orten, aus dem eine und andere bei Gelegenheit von Gastspielen ausgezeichneter Talente in Scene gehen könnte und sollte, geschähe es auch nur für eine oder zwei Vorstellungen.

Es wird dem herrschenden Schlendrian in keiner Weise gesteuert werden, wenn man bequem und duldsam *in infinitum* bei den Gewohnheits-Opern stehen bleibt. Man sollte erwarten, jede Direction werde es als Ehrensache betrachten, so bald als thunlich Hand ans Werk zu legen und keine Gelegenheit unbenutzt zu lassen, um aus dieser Stagnation endlich heraus zu kommen; allein man täuscht sich. Man lässt die Dinge eben gehen, wie sie gehen wollen, nicht, wie sie trotz offenbarem Mangel guter neuer Opernwerke dennoch gehen könnten. Kundige Männer sind z. B. bei uns an geeigneter Stelle mit wohlmeinendem Rathe eingeschritten. Auch hat Didaskalia schon vor mehreren Monaten den nicht minder wohlmeinenden und plausibeln Wunsch ausgesprochen, man möge hier ein- und zweiactige Operetten älterer und neuerer Zeit, deren in Menge vorhanden, in Verbindung mit Lustspielen zur Aufführung bringen, die den in der Gesangeskunst, auch in Darstellung feiner Charaktere meist ganz ungeschickten Opern-Mitgliedern Gelegenheit zur Bildung geben, das Publicum aber sicherlich angenehm unterhalten würden. Allein — Mantelreden in den Wind gehalten. Es werden sonach auch diese wohlgemeinten Worte das Schicksal solcher Mantelreden haben. Es ist nicht zu verwundern, wenn, ausser den obligaten und obligirten, keine unabhängige Feder mehr sich in Theatersachen einlassen will, und geschieht es ja einmal, so meist nur im Unmuthe, die Dinge mit wohlverdientem Spotte abfertigend, z. B. der Eingangs genannte Aufsatz aus Leipzig.

Es möge darum dem aufrichtigen Kunstfreunde nicht verargt werden, wenn er sich unumwunden dahin erklärt: das auf dem gesammten Theaterwesen, zumeist auf der Oper schwer lastende Verhängniss wird in seinen Folgen nur dann gemildert werden, wenn die Herren Directoren und Intendanten von Instituten ersten und zweiten Ranges sich bald in bestimmt ausgesprochenen Grundsätzen einigen, die eine Besserung der Zustände in Bezug auf Kunst und ihr Wesen zum Endzweck haben. Will man zu diesem dringend nothwendigen Mittel nicht wenigstens versuchsweise schreiten, so wird der Uebermuth im Verkennen des obersten Kunstzweckes, folgerichtig die Ausserachtlassung der Berufspflichten bei dem singenden und recitirenden Virtuosen-Geschlechte immer *crescendo* gehen, das Ausbeuten des Publicums wird Hauptzweck, den die Bühnen-Verwalter aufs beste direct und indirect befördern helfen. Wie lange noch das Publicum diesem Unwesen, das jetzt bereits der Blüthe sich nähert, zusehen wird, ist abzuwarten. Dass aber eine Reaction erfolgen werde, wie sie bei ziemlich ähnlicher Unwirthschaft im Concertsaale erfolgt ist, dürfen wir, wenn Analogieen nicht trügen, mit Gewissheit erwarten. Was dann, ihr Herren Directoren und Intendanten, die ihr für Aussaat eines besseren Samens zu rechter Zeit nicht besorgt gewesen?

2. Beethoven's Missa solemnis.

Bereits im Spätjahre von 1855 hat Herr Musik-Director Rühl den Muth gefasst, es mit diesem in Folge von Schelble's Beurtheilung hierorts perhorrescirten Werke aufzunehmen, obwohl sein Gesang-Verein sich noch in der Periode des Noviziats befand. Sein ihm eigenthümlicher

Eifer, wenn auch nicht immer frei von pedantischem Beigeschmack, aber auch die Hingebung der Vereins-Mitglieder hatten das Werk so gefördert, dass der ersten Aufführung alsbald eine zweite folgen konnte. Zeitweilige Abwesenheit von Frankfurt war Grund, dass ich bei diesen Aufführungen nicht persönlich Zeuge sein konnte, daher vielleicht in diesem Kunst-Organ nichts darüber verlautet hat. Die damals in einigen hiesigen Blättern über das Werk selbst gefällten Urtheile hätten aber doch Anlass geben sollen, wenn auch nur *curiositatis causa*, einem grossen, musicalisch gebildeten Leserkreise mitgetheilt zu werden, weil damit zugleich klar gezeigt war, welcher Fremdling die neuere katholische Kirchenmusik in dieser musikreichen Stadt bis zu diesem Tage geblieben und wie tief man in alten Traditionen andererseits befangen ist.

Nach den in vergangener Winterzeit Statt gefundenen Aufführungen von Haydn's Jahreszeiten (zwei Mal) und Spohr's Oratorium „Der Fall Babylons" schritt der Rühl'sche Verein unverweilt zu Vorbereitungen zu einer dritten Vorführung der *Missa solemnis*, die endlich — *post tot discrimina rerum* — am 28. Mai im Weidenbusch-Saale (bei einer Temperatur von 34 bis 36 Grad R. im Raume) vor sich gegangen ist. Sowohl der letzten Probe, wie der Aufführung war ich Zeuge. Ueber das allseitig Geleistete wollen sich die folgenden Zeilen so ausführlich, wie es die Grösse der gelös'ten Aufgabe mit Recht fordern darf, aussprechen, und soll das *Cuique suum* eben so offen als rückhaltlos vertheilt werden.

Wenn ich mir die von der *Missa* erlebten Aufführungen in die Erinnerung zurückführe, beginnend mit der allerersten, am 7. Mai 1824 im Hof-Operntheater zu Wien von Beethoven veranstaltet, muss ich der bei der Inaugurations-Feier von des Meisters Bildsäule 1845 zu Bonn Statt gehabten den ersten Preis zuerkennen. Dieses Resultat, im eigentlichen Wortsinne ein zu Ehren Bringen des bis dahin gröblich verkannten und verketzerten Werkes, verdankten die vielen Tausende der Zuhörer nicht dem Fest-Dirigenten, der ja in der Hauptprobe laut gestand, er habe dieses Werk — das bereits volle achtzehn Jahre im Druck vorgelegen — eben erst auf der Reise von Karlsbad nach Bonn kennen gelernt (also im Postwagen), sondern Alle verdankten wir es hauptsächlich den rastlosen Bemühungen des königlichen Musik-Directors Franz Weber in Köln, der wiederholt von Stadt zu Stadt gegangen, um die theilnehmenden Chor-Contingente zu diesem europäischen Feste vorzubereiten. Seiner Begeisterung für die Sache verdankten wiederum die Contingente aus allen Städten des Niederrheines, dass jedes einzelne Mitglied mit voller Sicherheit über die bevorstehende Aufgabe die Festhalle betreten konnte. Dieses und der aussergewöhnliche Moment, gleichsam vor dem versammelten musicalisch gebildeten Europa die schwierige Aufgabe zu lösen, sie waren die Factoren der fast unerhörten Begeisterung, welche die Phalanx von mehr als 400 Stimmen, vom Orchester und den Solostimmen bestens unterstützt, kund gegeben hat.

Das von dem frankfurter Gesang-Vereine am 28. Mai Geleistete lässt sich sowohl in Hinsicht auf Ensemble, kunstgemässen Ausdruck und makellose Reinheit der Intonation (ein Wunder bei so übermässig hoher Temperatur, folglich noch erhöhterer Orchester-Stimmung), wie nicht minder in Hinsicht auf allgemeine Begeisterung in künstlerischem Sinne mit dem 1845 zu Bonn Geleisteten ziemlich in Parallele stellen. Wahrhaft freudigen Herzens lege ich dieses Urtheil in diesen Blättern nieder. Nur zu selten widerfährt es heutzutage dem beinahe ein halbes Jahrhundert rückwärts sehenden Fachmanne, Urtheile solcher Art, wie das jüngst über Aufführung der neunten Sinfonie durch Capellmeister Gustav Schmidt und nun wieder über die *Missa* in *D*, niederschreiben zu können.

In zweiter Ordnung dürfte bei der *Missa* sowohl Aufgabe an sich wie Leistung der Solostimmen zu beurtheilen kommen, und zwar darum, weil nur fertige Künstler sich der Aufgabe nähern dürfen, die weit Schwierigeres zu lösen im Stande sein müssen. Dass dermalen nicht vier solcher Meister-Sänger hier existiren, die ebenbürtig neben einander wirken könnten, ist leider Thatsache. Dennoch darf über die Solisten in der *Missa*, als: Fräul. Veith, Sopran — und Herr Baumann, Tenor —, beide von der Oper, dann Frau Bischoff (die aus Gefälligkeit die Alt-Partie übernommen) und ein Kunstfreund als Bass, alles Rühmliche gesagt werden, ja, beide Erstgenannte erreichten im *Qui tollis*, in der Fuge zum *Gloria*, im *Et incarnatus*, im *Sanctus*, dessgleichen im *Agnus*, demnach in den meisten Hauptstellen, die Höhe ausgezeichneter Künstlerschaft und wurden von den beiden anderen Solostimmen wacker unterstützt. Fräul. Veith insbesondere versteht den Kirchenmusik-Stil musterhaft zu handhaben. Anbei verräth sie in keinem Moment die Opernsängerin. Solche Doppel-Natur in einem künstlerischen Individuum gehört unstreitig zu den seltenen Erscheinungen in der Sängerwelt.

Aber auch über die Leistung des Theater-Orchesters ist nur Rühmliches zu verzeichnen, und hätte nicht für den erkrankten braven Herrn Zigöld ein minder Tüchtiger an die erste Flöte treten müssen, wodurch vornehmlich die

häkelige Stelle im *Et incarnatus* empfindlich zu leiden gehabt, die Gesammtleistung dieses integrirenden Theiles des Ganzen hätte sich, wie die des Chors, zur vollendeten gestalten lassen.

Im Vorstehenden ist das Verdienst des leitenden Princips um das Gelingen der Ausführung ausgesprochen, und erscheint dieses in Betracht der im Allgemeinen doch nur wenig musicalisch gebildeten Kräfte des Vereins kaum minder bedeutend, wie das von Franz Weber bei der bonner Feierlichkeit sich erworbene. Ein wesentlich Anderes aber ist es um die Auffassung und danach um die genommenen Tempi bei dem frankfurter Dirigenten. Hierbei kommt in Frage, ob diese wohl alle im Geiste der Composition getroffen waren? Als möglich, zugleich als wahrscheinlich darf angenommen werden, dass es selbst dem einsichtsvollsten und auch noch routinirtesten Dirigenten kaum gelingen werde, unter den 31 verschiedenen Tempi's, darunter nur 4 Reprisen, nicht eine oder mehrere zu vergreifen, vielleicht gegen seine bessere Ueberzeugung. Man weiss ja, wie Zufall oder momentane Gemüthsstimmung oft auf die Temponahme im entscheidenden Augenblicke einzuwirken vermag.

Bei diesem wichtigen Capitel angekommen, sei es erlaubt, einstweilen nur in einigen Umrissen aufzuzeichnen, was ich im Laufe der vielen Jahre an Beethoven's Seite in dieser Beziehung erfahren habe. Bei der Lage der Dinge auf musicalischem Gebiete wird dies nothwendig, vielleicht aber auch von strebsamen, nicht eingebildeten oder gar dünkelhaften Musikern beachtet werden, indem ich auf gleiche Erfahrungen zweier Lebenden aus Beethoven's Kreise hinweisen kann; diese sind Herr Karl Holz und Beethoven's Neffe. — Dass unser Grossmeister den vorzüglicheren musicalischen Begebenheiten der Kaiserstadt mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird man wohl begreiflich finden; dass sich diese aber bei seinen Compositionen, vornehmlich wenn er sie unter zweifelhaften oder gar schlechten Händen wusste, z. B. unter der Leitung des bekannten Barons von Lannoy, um Vieles gesteigert hatte, wird Jeder aus seinem Kreise bestätigen. Nach jeder Production eines der hervorragenden Werke war es sein Wunsch, alsbald über das Ergebniss unterrichtet zu sein. Die an uns gestellten Fragen betrafen, wenn es sich um ein Orchesterwerk gehandelt, in der Regel nur das, was ihm anbei die Hauptsache gewesen, nämlich die Tempi der verschiedenen Sätze; nur zuweilen bekümmerte er sich um Detail, das in einzelnen Stimmen vorgegangen. Ganz entgegengesetzt that er bei Clavier- und Quartett-Musik. Da ging er regelmässig ins Detail ein und verlangte auch noch das Tempo dieses oder jenes Mittelsatzes, einzelner Anhänge, das Hervortreten dieser oder jener Mittelstimme (so auch in der Claviermusik) u. dergl. mehr zu erfahren. Für uns junge Leute war ein solches Examen stets belehrend, weil der Meister in seinem Feuereifer den abwesenden Dirigenten und auch die Spieler zur Stelle corrigirt hat. Von seinem Tempo zumal wollte Beethoven in keinem Falle ein Haarbreit ablassen, weil er richtiges Maass in der Bewegung mit der inwohnenden Charakteristik des Satzes oder dessen einzelnen Bestandtheilen aufs genaueste identificirt hat. Auch Seyfried legt über diesen Punkt in dem biographischen Abrisse von Schuppanzigh in Schilling's Lexikon ein Zeugniss nieder. Ueberhaupt hiess es die erworbenen Begriffe von der fraglichen Sache tüchtig zusammen nehmen, wollte man bei derlei Verhandlungen vor des Meisters Richterstuhle nicht gedemüthigt oder verlacht werden; denn die oftmals in seinem Gemüthe rege gewordenen Emotionen waren nicht immer sanfter Art.

Fragt es sich nun speciel um die *Missa solemnis*, die der Componist für sein gelungenstes Werk erklärt hat, so darf ich wohl offen gestehen, dass es in der gesammten Beethoven-Literatur kein zweites gibt, mit welchem ich — in Folge von Umständen und Verhältnissen — durch den Schöpfer selber so bekannt gemacht worden wäre, wie mit diesem. Mehr als neun Monate sass ich ihm zur Seite, helfend, die für die Subscribenten copirten Partituren zu corrigiren und zu collationiren, wobei es tausenderlei zu fragen und zu beantworten gab. Um ihm stets nahe zu sein, theilte er seine Wohnung mit mir. Nach beendigter Arbeit am Schreibtische begannen die Proben und folgte die Aufführung — neue Belehrungen über alle Theile des Werkes, selbst über jene, die aus Mangel an Zeit und Raum von der Aufführung ausgeschlossen werden mussten, als: *Gloria* und *Sanctus* sammt *Benedictus*; die neunte Sinfonie und die Ouverture Op. 124 nahmen die verwandten Kräfte zu sehr in Anspruch.

Prüfen wir somit, wie es Herrn Musik-Director Rühl mit den verschiedenen Tempi's, resp. mit Auffassung der Charaktere der verschiedenen Hauptsätze und ihrer Theile, ergangen.

Kyrie (*Assai sostenuto.* Mit Andacht) war in bedeutendem Grade übereilt, daher seine Charakteristik, die der Componist vorstehend anzeigt, nicht zum Ausdruck kommen konnte. Es war keine Kirchenmusik mehr. Ob hier zur Stelle der ganze Tact anstatt des *Alla breve* nicht

zweckentsprechender gewesen wäre, um das Vergreifen zu verhindern, dürfte zu untersuchen sein. Das Markiren von vier Tacttheilen scheint nicht zu genügen, weil das *Alla breve* bei der Mehrzahl der Musiker den Begriff einer rascheren Bewegung in allen Gattungen mit sich führt, als der ganze Tact. Darin scheint der Grund des Missverstehens zu liegen. In Kirchenmusik aber wird dieser Begriff wesentlich zu modificiren sein. — Das *Christe* (*Andante assai ben marcato*) hat nicht bloss des Rhythmischen wegen den $^3/_2$-Tact, folglich breit, auch wegen des Charakteristischen, wohin das *ben marcato* zielt. Die Auffassung aber des Herrn Rühl begnügt sich mit einem leicht dahin fliessenden $^3/_4$-Tact und einer Bewegung *Andante con moto*. Der schwere Spondäus, in welchem das Wort „*Christe*" declamirt ist, zeigt in dieser Tactart allein schon den sicheren Weg zu richtiger Auffassung.

Gloria. Wenn man den schon ins dritte Jahr andauernden Kampf um die Tempi verfolgt, den die wiener „Monatschrift für Theater und Musik" mit den dortigen Capellmeistern und allen Dirigenten von Kirchenmusik unterhält; wenn man ferner erwägt, was im Laufe der Jahre auch in diesen Blättern für Wiedererweckung der richtigen Begriffe im Sinne der Classiker geleistet worden, und dennoch meist vergeblich: — so muss sich wohl die Ueberzeugung aufdrängen, dass den Herren Dirigenten gegenwärtig, wie überhaupt der Mehrzahl der Musiker, aller und jeder richtige Begriff der Tempi und ihres zweckmässigen Gebrauches mangelt, demnach die Bezeichnung *Allegro* in jeglicher Kunstgattung mit „Lustig" übersetzt und das betreffende Musikstück lustig ausgeführt wird. Vorzugsweise sind es die ungeraden Tactarten, über deren richtiges Verständniss die Herren stolpern. Gleiches widerfuhr Herrn Rühl bei den drei ersten Theilen des *Gloria.* Wer das *Allegro vivace*, $^3/_4$-Tact, sinfonieartig auffasst, muss zu dem Resultate gelangen, wie wir es erlebt. Aber wir haben es mit Kirchenmusik zu thun, und darin soll sich selbst der Ausdruck des höchsten Jubels mit einer gewissen Mässigung kund geben, soll die Gattung nicht in Tanzmusik umschlagen. Letzteres war im *Gratias* wirklich der Fall. Wir dürfen uns gegenseitig offen gestehen, dass die Melodie dort weder neu noch edel, am wenigsten kirchlich und den Worten entsprechend erfunden ist, ja, dass ihr Rhythmus dem des Walzers ziemlich verwandt ist. Wird das *meno Allegro* daher nicht in bedeutendem Grade gemässigt, so muss die Danksagung nothwendiger Weise in der Form eines Walzers zum Ausdruck kommen. Herr Rühl prüfe selber.

Vom *Qui tollis* beginnend, waren die Tempi vollkommen richtig ergriffen. Die Breite in der Fuge sicherte das Gelingen und ihre ausserordentliche Wirkung. Für die Folgen des Tempo „Presto" bei der Wiederergreifung des *Gloria in excelsis* nach der Fuge ist der Componist allein verantwortlich. Es sei erlaubt, dieses Presto einen bedauerlichen Missgriff zu nennen, geeignet, dem gewaltigen Eindruck des ganzen Satzes bedeutend Abbruch zu thun. Ob nicht wohl ein Tempo primo dem kirchlichen Charakter entsprechender wäre?

Credo. Alle Tempi, mit Ausnahme des übereilten Andante, $^3/_4$, „*Et homo factus est*", waren gut. Doch erfordert der Eingang des Satzes, *Allegro ma non troppo*, etwas mehr Breite. Erst bei dessen Reprise, „*Credo in Spiritum sanctum*", war des Componisten Zeitmaass vollkommen getroffen; freilich dictiren hierbei die vielen Textesworte die entsprechende Bewegung. — Sollte in Frage kommen, welcher von den fünf Hauptsätzen des Werkes vom Dirigenten am richtigsten aufgefasst und von der Gesammtmasse am siegreichsten durchgeführt worden, so wird unbestritten das *Credo* zu nennen sein, somit der Satz, der die grössten Schwierigkeiten zu überwinden gibt, wie in der gesammten Literatur der Gesangmusik, in der kirchlichen wie profanen, nichts annähernd aufzufinden sein dürfte. Namentlich leistete der aus circa fünfzig schönen Stimmen bestehende Sopran-Chor in diesem Satze das *Non plus ultra.*

Sanctus (*Adagio*, mit Andacht) war richtig getroffen. Das folgende *Pleni sunt coeli* trägt die ganz ungewöhnliche Bezeichnung *Allegro pesante*, mithin schwerfällig, auch bedächtig, wohl überlegt — eine wohl zu beachtende Bezeichnung, zumal diesen Theil die Solostimmen auszuführen und mit einer Massen-Begleitung des Orchesters zu kämpfen haben. Unser Dirigent schien das *Pesante* mit *Molto* synonym zu halten, danach war sein Tempo. Bei dem sich anschliessenden „*Osanna*", *Presto*, gleichfalls von Solostimmen auszuführen, mit den häufigen, von allen Instrumenten zu gebenden scharfen Accenten, *sf* (mit denen der Componist im ganzen Werke so verschwenderisch umgeht, wie in keinem anderen), wirbelte der Staub auf.

Benedictus. Nach dem viel- und mannigfach besprochenen und erörterten Conflicte des Unterzeichneten mit Capellmeister Dorn 1844 auf dem Gürzenich zu Köln äusserte der musikkundige Prof. H—h aus Bonn: „Das *Benedictus* ist für immer gerettet." Dass der treffliche Mann sich getäuscht, möge er hiermit erfahren. Auch der glückliche Auffinder der authentischen Tempo-Bezeichnung

des *Benedictus*, Herr Prof. O. Jahn, möge erfahren, dass dem frankfurter Dirigenten deren Veröffentlichung in Nr. 15 der Niederrheinischen Musik-Zeitung von 1853 bislang noch unbekannt geblieben. Wir hatten somit das Vergnügen, diesen in der Conception ganz eigenthümlichen Satz mit dem dem Präludium angehörenden *Sostenuto* in demselben *Largo* dahinschleppen hören zu müssen, wie einstens zu Köln. — Wir beklagenswerthen musicalischen Schriftsteller! Gleicht unser Wirken nicht der Danaiden-Beschäftigung in der Fabel, mit dem Unterschiede, dass es Wirklichkeit ist, was wir erleben? Wir bemühen uns, unsere Erfahrungen und unser mühsam erworbenes Wissen zum Besten der Kunst im Allgemeinen, mithin auch ihrer Jünger, mitzutheilen, und wie wenig des Gebotenen findet bei letzteren einen dankbaren Boden! Die alte Klage, dass die Musiker nichts lesen, bleibt immer neu; höchstens greifen sie nach Localblättern, die mit ihnen in geselligem Verkehr stehen und ihnen von Tag zu Tag forthelfen. Die einzelnen Ausnahmen verschwinden in der grossen Mehrzahl der Gleichgültigen. Erfahre denn auch Herr Rühl auf diesem eben nicht besonders geeigneten Wege, dass das Tempo des *Benedictus* in der Partitur vergessen worden, und lautet: „*Andante, molto cantabile, e non troppo mosso*" — also ein bewegtes *Andante*, doch nicht zu viel. — Ich erlaube mir es hier vermittels des M. Metronoms (pariser Fabricat) zu fixiren: 76 = ♩. ♪. Sollte der breite $^{12}/_{8}$-Tact geniren, so substituire man den $^{2}/_{4}$-Tact, markire die vier Achtel, und die Bewegung wird dem lieblichen Charakter des Satzes entsprechen; die Singstimmen werden sich leicht und gefällig ergehen, wie sie sollen, die Solo-Violine wird einem freundlichen Genius gleich über dem Ganzen schweben und die Stimmen umfassen, über Alles noch: der schwerfällig hinkende, äusserst störende Rhythmus des Trochäus in allen Singstimmen und auch in den Blas-Instrumenten, weil zu sehr gedehnt, wird sich in einen leicht und anmuthig dahin fliessenden verwandeln, Alles wird schön gebunden zu Gehör kommen — wie der Componist es intentionirt.

Agnus (*Adagio*) war bestens erfasst, die folgenden Tempi aber im *Dona* sollten alle wesentlich moderirt und dem Kirchenstile anzupassen sein. Wahr ist es, dass der Componist mit der Bezeichnung „*Allegretto vivace*" die Auffassung des *Dona* erschwert hat; auch ist nicht zu läugnen, dass er sich in diesem Satze vom kirchlichen Standpunkte am weitesten entfernt hat, daher dieser Satz wohl immerhin Stoff zu Controversen darbieten wird. Dem mit dem besseren Geiste katholischer Kirchenmusik vertrauten Dirigenten wird es also in diesen Schluss-Abtheilungen des Werkes, wie im *Gratias* und in anderen Theilen noch, überlassen bleiben, das rechte Auskunftsmittel aufzusuchen, das unschwer in der Mässigung zu finden sein wird. Sämmtliche im Werke vorkommende rasche Tempi, im Sinne profaner Musik oder gar im modern üblichen Verstande ausgeführt, müssen dasselbe vollständig zu einem profanen stempeln.

Möge der wackere Herr Rühl in Vorstehendem zunächst den Beweis meiner Theilnahme an den Fortschritten seines Vereins, aber auch der erhöhten Achtung für sein Wirken erkennen. Seinen Bemühungen verdankt der Verein nach vierjährigem Bestehen schon, dass er mit dem besten der niederrheinischen Gesang-Vereine ebenbürtig in die Schranken treten kann. Das will bekanntlich viel heissen.

Diese, wenngleich nur flüchtig vorgenommene Prüfung des hierorts Geleisteten geschieht nicht etwa zur Belehrung eines Einzelnen, sondern im Interesse aller Dirigenten und Beurtheiler der *Missa*. In Beziehung auf letztere darf noch angeführt werden, dass da und dort, wo man sich in die traditionelle Anschauung fest eingelebt hat, Bach'sche Musik für den einzig wahren Ausdruck kirchlicher Tonkunst zu halten, wo man noch nicht zur Ueberzeugung gekommen, dass mit dem Wachsen der Aufklärung im Allgemeinen auch die protestantische Musik an ausschliesslicher Geltung verloren; wo man ferner mit Hartnäckigkeit den unendlich reichen Beitrag verkennt, den die katholische Musik insgesammt der geistigen Entwicklung unserer Zeit gebracht,— auch das gigantische Werk Beethoven's meist nur schiefen Beurtheilungen begegnen wird.

Schliesslich will der Unterzeichnete den Wunsch nicht unausgesprochen lassen, es möge Herrn Musik-Director Rühl gefallen, in kommender Musik-Saison eines oder zwei Werke aus unseren Tagen zu Gehör zu bringen, deren verschiedene zur Wahl sich durch sich selbst empfehlen, z. B. Ferd. Hiller's „*Ver sacrum*", Reinthaler's Oratorium „Jephta", in vielen Städten bereits mit gleich grossem Beifall aufgenommen, dann Hager's Oratorium „Johannes", das in Wien eine Aufführung mit grossen Kräften erlebt, vom Publicum mit allgemeinem Beifall begrüsst und von der Kritik (in der Monatschrift für Theater und Musik, auch von Dr. Hanslik in der Wiener Zeitung) günstig beurtheilt worden.

A. Schindler.

Ueber die deutsche Bezeichnung der musicalischen Vortragsweise in Ueberschriften und zwischen den Notenlinien.

Herr Dr. Louis Spohr, dem meine vierte Sonate, Op. 20, gewidmet ist, schreibt, Kassel, den 16. Februar 1848, wörtlich:

„Zweierlei hat mir bei der Sonate noch sehr gefallen, erstlich, dass ich zum ersten Male auf dem Titel die Jahreszahl angegeben finde, und zweitens, dass die Vortragsweise in den Ueberschriften und auch hin und wieder zwischen den Notenlinien deutsch gegeben ist, und ich bedauere nur, dass dies nicht consequent durchgeführt ist, da sich immer noch die *p, f, fz* u. s. w. finden. Sollten sich dafür nicht eben so einfache Zeichen und eben so allgemein verständliche auffinden lassen? Ich glaube, es bedürfte nur eines Vorschlags, und er würde gewiss allgemeine Billigung und Aufnahme finden."

Mein Vorschlag steht im 29. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Nr. 6 vom 18. Juli 1848, Pag. 31, und mit Bezug hierauf siehe B. 31, P. 285, Kessner, H., „Auch ein Vorschlag, die Einführung neuer Vortragsweisen betreffend."

Der Altmeister Spohr in seiner echt deutschen Gefühlsweise sah im Geiste schon fertig, worüber in dem auch selbst im Reiche der Harmonie uneinigen Deutschland wahrscheinlich nie eine Einigung zu Stande kommen dürfte.

Neuwied. Gustav Flügel.

Nachschrift. Wir finden keinen Grund zu dem Wunsche, bei der Musik, welche für alle gebildeten Nationen bestimmt ist und glücklicher Weise eine allen Nationen gemeinsame Schrift hat, die aus ihrem Stammlande Italien zugleich mit ihrer Verbreitung gäng und gebe gewordenen italiänischen, allen Musikern auf der Stelle verständlichen, technischen Ausdrücke durch deutsche, französische, englische, schwedische, russische, polnische, ungarische u. s. w. ersetzt zu sehen. Auch ist es ein längst anerkannter Grundsatz, dass man die Sprachreinigung nicht bis auf die technischen Ausdrücke ausdehnen dürfe, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, lächerlich zu werden, wie die Bildungen Hammer-Clavier, Hochholz (*Hautbois*), Tiefrohr (Fagott), Feinstimme (Sopran), Dickstimme (Alt), Hochstimme (Tenor), Tiefstimme (Bass) u. s. w. u. s. w. bewiesen haben. Die Vorschläge zu allgemeiner Verdeutschung der musicalischen Bezeichnungen von den Herren Flügel und Kessner sind uns nicht bekannt; wir werden sie nächstens in sprachlicher und musicalischer Beziehung betrachten.

Es ist übrigens eine eigene Sache mit der Folgerichtigkeit in solchen Dingen. Während unser geschätzter Freund gegen *Piano* und *Forte* eifert, schreibt er ganz ruhig Dr. Louis Spohr (wie freilich der treffliche Altmeister auch selber thut) hin. Und es ist doch wahrlich weit verwerflicher, die schönen deutschen Namen, in denen eine Bedeutung und eine eigenthümliche Volksanschauung liegt, durch nichtssagende ausländische zu verdrängen, als ein paar italiänische Kunst-Ausdrücke zu gebrauchen! Unsere deutsche Gefühlsweise wird unendlich mehr durch die *Louis, Charles, Henri* u. s. w. neben den echt deutschen Spohr, Kindscher, Voss, Herz u. s. w. verletzt, als durch ein *Ritardando* oder *Scherzo* in der Notenschrift.

Ludwig Bischoff.

Stossseufzer einer ehrlichen Redaction an die andere.

„Sie haben gut reden am Rheine, da Sie den meisten grossen Musik-Aufführungen selbst beiwohnen können. Wir sind auf unsere Residenz beschränkt und müssen uns für Nord- und Mittel-Deutschland auf Correspondenten verlassen. Freilich wären Berichte über grosse Musik-Aufführungen sehr wünschenswerth: aber die Referenten, die fähigen Referenten, woher die nehmen? Die Einen empfangen ihre Parole von Weimar, die Anderen sind in ihrem Leben nicht über Haydn und Mozart hinaus gekommen, die Dritten bilden sich ein, Schumann sei ein grosser Componist, wieder Andere schreiben in einem Stil von dunkler und mystischer Farbe oder in einem, *soi-disant* philosophischen, Jargon, vor dem der gesunde Menschenverstand ein Kreuz schlägt, — die Wenigsten wissen eine Sololeistung, namentlich im Gesange, zu beurtheilen und preisen Schreier als dramatische Künstler, Bühnen-Routiniers als Concertsänger an. Endlich sind die Meisten von ihrem jeweiligen Krähwinkel unheilbar eingenommen, weil sie die wirkliche Welt eben so wenig, wie die Welt auf den Brettern des Theaters und der Concertbühne kennen. Das ist die *Misère in Musicalibus et Theatralibus*, und doch gehört es leider zu unserer Aufgabe, uns mit dieser *Misère* herumzuschlagen."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. 1. Juni. Das Aprilheft der wiener „Monatschrift für Theater und Musik" wurde wegen eines Aufsatzes über die Verwaltung des Hof-Operntheaters (Oberstkämmerer-Amt) von der Polizei-Behörde confiscirt und bis Dato noch nicht frei gegeben.

Man erzählt Wunderdinge von der neuen Oper, die Verdi für das Fenice-Theater in Venedig componirt hat. „Simone Boccanegra" heisst dieses neue Tonwerk Verdi's, das alle seine früheren Opern überragen soll. Der zuversichtliche Tito Ricordi hat bereits die Partitur im voraus um 30,000 Fr angekauft. Ferner gewährt er dem Meister eine Tantième von 30 pCt. von jeder künftigen Benutzung und überlässt ihm das Eigenthum für Frankreich und Deutschland.

Die bekannten „Musicalischen Märchen und Phantasieen" von Elise Polko sind in dritter Auflage erschienen.

Michael Hauser ist den neuesten Nachrichten zufolge von einer dritten grossen Rundreise, die er zum Abschied durch sämmtliche Colonialstädte Australiens unternommen, wieder in Melbourne angelangt, um auch dort sein Scheidelied zu singen und diesen Welttheil, wo sein reiches Talent so viel Lohn und Bewunderung gefunden, sodann für immer zu verlassen. Der interessante Künstler, der auf seinen weiten Bahnen manche Länder durchzog, wo die Gesittung noch mit dem rohen Naturzustande ringt, hat nichts desto weniger überall, wo er mit seiner Zauber-Geige erschien, jenen Eindruck hervorgerufen, der neuerdings dafür spricht, dass die Tonkunst für alle Welten geschaffen ist. Hauser rüstet nun ernstlich zur Heimkehr nach Europa und ist vielleicht schon im Begriffe, seinen Weg über Java, Batavia, Mauritius, Bourbon und dem Cap der guten Hoffnung nach England zu nehmen.

Denkwürdige Worte der Sennora Pepita in Wien. Abschiedstanz. Beim vierten Hervorruf: „Lieben Damen, schönen Herren, schlafen Sie wohl!" — Beim sechsten: „Ich Sie lieben alle!" — Beim neunten: „Ich wieder kommen." — Beim zehnten: „Ich sein ganz caput!" (Wiener Theater-Ztg.)

Herr Redacteur! Ich ersuche Sie, die nachfolgende, dem Redacteur der „Blätter für Musik, Theater und Kunst", Herrn L. A. Zellner, durch die k. k. Staats-Anwaltschaft zugesandte und in seinem heutigen Blatte abgedruckte Erklärung in Ihr geschätztes Blatt gefälligst aufnehmen zu wollen.

„Erklärung und Berichtigung.

„Herr Redacteur! Von einer längeren Kunstreise hier angelangt, bekam ich erst dieser Tage die Nummer 7 Ihrer Zeitschrift vom 23. Jänner l. J. zu Gesicht, welche ein „„Eingesendet"" enthält, in dem ich beschuldigt werde, von Kopenhagen aus die falsche Nachricht von der Verlobung Clara Schumann's mit Gade absichtlich und zu dem Zwecke verbreitet zu haben, um der genannten Künstlerin zu schaden.

„Es wird in dem erwähnten „„Eingesendet"" hinzugefügt, dass ich Briefe von Kopenhagen aus mit dem Namen Sörensen unterzeichnet und zur Beglaubigung mit Karten Gade's versehen, die Mittheilung von der berührten Verlobung enthaltend, an verschiedene deutsche Redactionen abgeschickt habe.

„Gegen alle diese Angaben, die vollständig erfunden und unwahr sind, lege ich öffentlich Protest ein.

„Wien, am 18. April 1857.

„Leopold Edler v. Meyer."

Zugleich theile ich Ihnen mit, dass ich die gerichtlichen Schritte gegen Herrn Zellner bereits eingeleitet habe.

Wien, 24. April 1857.

Leopold Edler v. Meyer.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 25. KÖLN, 20. Juni 1857. V. Jahrgang.

Das 35. niederrheinische Musikfest.

I.

Das diesjährige niederrheinische Musikfest fand zu Aachen unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Dr. Liszt Statt. Es ist nicht zu läugnen, dass sein berühmter Name, seine anziehende Persönlichkeit dem Feste einen Mittelpunkt und einen höchst interessanten Charakter gab; es füllten sich die Räume des Hauses in Proben und Aufführungen bis in den letzten Winkel, und das Comite wird von dieser Seite her die Wahl des Dirigenten gewiss nicht zu beklagen haben. Der Wunsch ausserdem, von der neuen Richtung, die sich mit dem Namen Zukunftsmusik bezeichnet, etwas in den Rheinlanden mit Aufgebot prachtvoller Mittel zur Ausführung zu bringen, mochte für Manchen etwas Verlockendes haben, und lässt sich für alle diejenigen rechtfertigen, welche nicht in der Lage waren, sich zu überzeugen, in wie weit diese Musik in den Städten, wo man sie bis jetzt aufführte, Anklang gefunden hat. Wir sind freilich der Meinung, dass man die rheinischen Musikfeste nicht zum Experimentiren benutzen dürfe, dass nur die Werke zulässig seien, welche bereits einen classischen Charakter gewonnen haben, indem sie, mögen sie von Todten oder Lebendigen verfasst sein, sich in den Gemüthern der Musikfreunde einen bleibenden Platz erobert haben und durch vielfach vorhergegangene Aufführungen über jeden Zweifel des Erfolges erhaben dastehen. Will man hiervon Ausnahmen machen, so kann es nur zu Gunsten des Dirigenten oder bekannter Componisten sein, deren Name Bürgschaft gibt, dass auch das Neue, was sie für das Fest bringen, der Würde des Festes entsprechen wird.

In diesem Sinne sind die niederrheinischen Musikfeste gegründet und seit mehr als vierzig Jahren Nationalfeste gewesen; sie haben dasjenige glänzend und gross ausgesprochen, was Allen lieb und theuer war; sie haben die zerstreuten herrlichen Kräfte gesammelt, um einen musicalischen Cultus zu feiern, der in seiner Pracht und in seiner Grösse das ist, was uns unsere herrlichen Kathedralen sind, Kunstwerke, gross nicht nur durch Dimension, sondern auch durch eine harmonische Schönheit, gekannt und verehrt und dauernd von Geschlecht zu Geschlecht. Wollte man diesen nationalen Charakter der Musikfeste aus den Augen verlieren, so würden sie zu blossen Monster-Concerten im modernen Sinne herabsinken.

Das Comite hat das wohl gefühlt, und zwischen beiden Wegen scheint eine mittlere Basis für das Programm des diesjährigen Festes gesucht worden zu sein, welches den Wunsch nach dem Neuen mit der Anerkennung des Classischen verbinden sollte. So viel bekannt geworden, ist vom Comite der Messias und vom Dirigenten das Werk von Berlioz als *Conditio sine qua non* eines Uebereinkommens aufgestellt worden. Dem Messias, welcher den ersten Abend ausfüllte, sollte die Beethoven'sche Ouverture Op. 124 in *C* vorangehen. Für den zweiten Tag lautete das Programm: Cantate Nr. 7, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam", von Seb. Bach, mit welcher der Schlusschor der 21. Cantate („Ich hatte viel Bekümmerniss"), „Würdig ist das Lamm", in Verbindung gebracht war; dann Sinfonie in *C* von Franz Schubert; „Des Sängers Fluch", Ballade, nach Uhland'schen Gedichten bearbeitet von Richard Pohl, Musik von Rob. Schumann; „Festklänge", symphonische Dichtung von Franz Liszt; „Die Kindheit Christi", geistliche Trilogie von Hector Berlioz.

Die Mittel, welche diesmal zur Verfügung standen, liessen wenig zu wünschen übrig. Die aachener Chöre haben sich von je her durch Schönheit der Stimmen und präcises Zusammengehen ausgezeichnet, und da sie, mehr vielleicht, als es in Düsseldorf der Fall ist — wohin grössere

Zuzüge fremder Chorsänger Statt finden —, aus Aachenern selbst bestehen, so ist bei den sorgfältigen Vorstudien unter Leitung des Capellmeisters v. Turanyi die präciseste Ausführung der Chorwerke für den Dirigenten keine schwierige Aufgabe. Wenn die Zahl der Chorsänger, welche das Programm angab (91 Soprane, 88 Alte, 106 Tenöre, 132 Bässe), in Wirklichkeit auch nicht erreicht wurde, so war sie doch vollkommen gross genug im Verhältnisse zum Raume des Theaters und erwies sich in schönem Gleichgewichte der Stimmen. Das Orchester, welches aus 52 Violinen, 16 Violen, 19 Cellis, 13 Contrabässen mit doppelt besetzten Blas-Instrumenten bestand, zum grossen Theil aus Rheinländern zusammengesetzt, enthielt auch mehrere namhafte belgische Künstler und Mitglieder der fürstlich sächsischen, besonders der grossherzoglich weimarischen Hofcapelle, unter Anderen die Herren Singer, Stör, Walbrül, Ahrens. Die Blas-Instrumente waren von grosser Reinheit, nur das Blech trat hier und da zu stark hervor und wäre in manchen Fällen besser einfach besetzt geblieben. Das freundliche Theater fasst freilich nur 1200 Hörer — zu gering für den Andrang des Publicums und die Zahl der Mitwirkenden. Doch möge man nicht vergessen, dass in den letzteren selbst mindestens eben so viel moralischer Schwerpunkt liegt, als in den einfach Geniessenden. Es bildete bei der höchst vortheilhaften, steil empor aufsteigenden Phalanx des ausführenden Personals einen schönen, imposanten Anblick; in akustischer Beziehung ist es bis jetzt der günstigste Raum für unsere Musikfeste gewesen. Für die Soli waren engagirt worden Fräul. Louise Meyer aus Wien, Frau von Milde aus Weimar, Fräul. A. T. aus Amsterdam, die Herren Schneider aus Leipzig, Göbbels aus Aachen und Dalle Aste aus Darmstadt.

Liszt hat seit seinem ersten Auftreten als Dirigent des Beethoven-Festes reiche Gelegenheit gehabt, sich in der Direction grosser Massen zu üben; er selbst hat dieses Gebiet seiner künstlerischen Thätigkeit als ein weit höheres bezeichnet, als das des Virtuosen, welches er zum Bedauern der Kunstfreunde in der Oeffentlichkeit zu betreten vermeidet, und die Anforderungen, die er an einen Dirigenten stellt, beweisen, dass er vollkommene theoretische Einsicht in die Erfordernisse dieses Amtes besitzt. Es liess sich von seiner Persönlichkeit ein starkes Hervortreten individueller Auffassung der Kunstwerke, vielleicht über die Gränzen der nöthigen Objectivität hinaus, vermuthen; von dem ersten aller Clavierspieler, von dem grossen Lehrer des Pianoforte durfte man eine allzu grosse Sorgfalt im Detail, ein Ausarbeiten bis in die feinste Spitze der Ausführung hinein eher erwarten, als eine monotone Farblosigkeit und Schwankung der Direction. Die Kürze der Zeit bei den Proben ist freilich ein grosses Hinderniss, aber gerade diesem gegenüber zeigt sich die Meisterschaft, und es ist den Besuchern der Musikfeste noch in frischer Erinnerung, was in dieser Beziehung unter Mendelssohn, Hiller, Rietz und Lindpaintner geleistet worden ist. Der Verlauf des Festes zeigte bei Liszt das Vorhandensein beider Fehler in bedenklichem Maasse: ein wiederholtes Schwanken in der Führung der Massen, eine Ungleichheit in der Leitung der Musikstücke, welche — wüsste man nicht, dass die noble Natur Liszt's wohl einer Träumerei und Sorglosigkeit, nicht aber einer bewussten Ungerechtigkeit fähig ist — fast dem Gedanken Raum geben konnte, er vernachlässige absichtlich die Sachen, die nicht in seinem speciellen Interesse lagen.

Am stärksten trifft dieser Tadel die Führung des Messias, welche man weder als correct, noch als genial bezeichnen kann. Die Correctheit zeigte sich allerdings den falschen Noten gegenüber, von welchen Herr Dr. Liszt nichts durchgehen liess, allein weit weniger in der Behandlung des rhythmischen Elements, der wahren Seele der Musik und der eigentlichsten Aufgabe des Dirigenten. Starke Schwankungen, die beim Eintritte neuer Tact-Verhältnisse sehr oft wiederkehrten, waren nicht die Schuld der vortrefflichen Kräfte, über die Herr Liszt zu gebieten hatte. Wir führen, um diese Behauptung zu belegen, aus der General-Probe den Beginn der Orchester-Fuge in der Ouverture an, bei welcher der Dirigent halbe Schläge gab und den sicheren Einsatz der Violinen unmöglich machte; den Irrthum des Dirigenten in Nr. 1, Larghetto, wodurch das Orchester mehrere Tacte mit dem Tenor-Solo um ein Achtel differirte, bis Herr Schneider nachgab; die unsicheren Eintritte des ersten Chors ($^3/_4$-Tact), bei welchem nur ganze Tacte vom Dirigenten geschlagen und dem Chor überlassen wurde, das zweite Viertel zu finden; das völlige rhythmische Auseinanderfallen des *Allegro maëstoso* für Bass-Solo; die Begleitung des Recitativs für Alt und den vergriffenen Anfang der Arie: „O du, die Wonne verkündet in Zion“, nach welcher die vortrefflich musicalische Sängerin das Tempo selbst bestimmte; das unrhythmische Verschleppen des nächsten *Larghetto andante* für Bass im Sinne eines modernen Recitativs sogar in den Figuren der Bassstimme, deren freie Behandlung der Willkür des Herrn Dalle Aste überlassen blieb; das unsichere Tempo des Chors „Denn es ist uns ein Kind geboren“; das langsame und verschwimmende Zeitmaass des

Pastorale, in welchem sich in der That das Orchester allein zusammenhalten musste, u. s. w.

Wer in dieser Probe den Herrn Dr. Liszt am Dirigentenpulte sah, der würde ihn nicht wiedererkannt haben, als er am Dinstag Morgens die Ouverture zu Tannhäuser mit einer Feinheit der Nuancen, mit einer Elasticität des Rhythmus, einem Feuer und einer klaren und scharfen Bezeichnung aller, auch der kleinsten, Details einstudiren sah, kurz: mit einer Vollendung, die nichts zu wünschen übrig liess und die ganz vortreffliche Ausführung dieses Tonstückes herbeiführte. — War wirklich der Messias der Anstrengung des Herrn Dr. Liszt nicht würdig, oder verstand er ihn nicht?

Der Ausführung am Abende selbst ging die Ouverture von Beethoven, „Zur Weihe des Hauses", Op. 124, voran. Ob der Titel oder der Charakter dieser Composition Veranlassung war, sie an die Spitze des Programms zu stellen, so dass zwei Ouverturen einander folgten, wissen wir nicht; sollte jedoch Beethoven's Name nur einmal genannt werden, so hätte man etwas Bedeutenderes wählen können. Die Ausführung der Einleitung war gut, das Allegro litt an Uebertreibung des Tempo's und an zu starkem Hervortreten des Bleches. Der Messias ging besser, als am Abend vorher, und wäre die General-Probe mit mehr Energie gehandhabt worden, hätte nicht ausserdem ein unvorherzusehender Unfall eine wesentliche Störung herbeigeführt, so hätte Alles ganz gut werden können. Die Störung bestand in Folgendem: Herr Dalle Aste hatte in den Proben durch sein herrliches Organ entzückt, er hatte sich im Schumann'schen Werke als Sänger von grosser dramatischer Begabung gezeigt und einen grossen Theil der Messias-Partie mit vortrefflicher Gesanges-Technik vorgetragen, welche zu einer ausgezeichneten Leistung hätte führen können, wenn ihm der musicalische Charakter einiger Partieen, namentlich der beiden grossen Introductionen der Arien „So spricht der Herr" und „Blick' auf" klar gewesen wäre, wenn er in den Solo-Quartetts nicht mannigfache Unsicherheit an den Tag gelegt hätte — Dinge, bei denen es nur auf ein wenig Studium mehr oder eine Verständigung ankam. Herr Dalle Aste schien indessen auf diesen Theil seiner Partie so wenig Gewicht zu legen, dass er sich in seinen Clavier-Auszug nicht finden konnte und mehrfach seinen Nachbar incommodirte, indem er während der Ausführung des Quartettes in dessen Notenbuch sah. — Am Abende begann Herr Dalle Aste seine Partie mit kräftigem Tone, der indess eine herannahende Heiserkeit verrieth, zugleich aber mit einer Unruhe, die ihn verhinderte, die glänzende Passage „bis das Verlangen" in Einem Athem auszuführen. Am Schlusse der Introduction des Recitativs vor seiner Arie setzte er sich einen Augenblick, ergriff dann Hut und Paletot und verliess den Saal. Es entstand eine peinliche Pause; Herr Dr. Liszt folgte ihm, brachte ihn nach einiger Zeit zurück und verkündete dem Publicum, dass die Bass-Partie wegen plötzlicher Heiserkeit des Herrn Dalle Aste ausfallen und nur die Quartette von ihm gesungen werden würden. In den folgenden Quartetten: „Er wird sie reinigen", dann „Es ist uns ein Kind geboren" und „Sein Joch ist sanft", hat nun in der That Herr Dalle Aste viele falsche Noten gesungen, er hat die Eintritte wiederholt verfehlt und wiederum, seinen eigenen Clavier-Auszug bei Seite legend, bei Herrn Schneider hospitirt — Alles Dinge, die auch bei einer Heiserkeit ziemlich sonderbar erscheinen. Der zweite und dritte Theil ward ohne Bass-Partie ausgeführt.

So kam denn eine vollständige Aufführung des Messias, die ganz nach der Mozart'schen Bearbeitung beabsichtigt war, nicht zu Stande. Ob man überhaupt wohl daran that, den Messias ohne die Auslassungen, welche selbst in England gebräuchlich sind, dem Publicum vorzuführen, will ich nicht entscheiden. Man ist dort sowohl als auch in Deutschland von einigen Veränderungen des Arrangements zurückgekommen, die nicht im Sinne Händel's waren; dahin gehören die Solo-Quartette, dann die Versetzung des Tenor-Recitativs und der Arie: „Die Schmach bricht ihm" und „Schau hin", in Sopran, und umgekehrt der Sopran-Arie „Erwacht zu Liedern der Wonne" in Tenor. Herrn Schneider's Partie hätte durch das lyrische Element in der ersteren gewonnen, so wie die Sopran-Partie eine glänzende Veränderung erhalten, wenn Frau von Milde statt der letzten in jeder Aufführung bis jetzt weggelassenen Arie mit dem Mozart'schen Fagott-Solo „die Lieder der Wonne" gesungen hätte. Doch ich kehre zur Aufführung selbst zurück. Die Chöre geriethen um Vieles besser, als die General-Probe erwarten liess. Der Anfang mancher Nummern glich freilich weniger der Ausführung eines Commando's als einer allmählichen Vereinbarung der Kräfte unter sich und mit ihrem Führer; sobald der Strom der Töne seine Richtung genommen, floss er in ruhiger Breite dahin, so lange es Herrn Dr. Liszt gefiel, ihn strömen zu lassen, und er nicht im plötzlichen Impuls eines genialen Einfalls versuchte, ein *Ritardando* oder *Accelerando* anzubringen.

Vor Allem haben unter diesen Versuchen gelitten das „Hoch thut euch auf", wo bei den Worten „Gott Zebaoth" es auf einmal breiter werden sollte, und das Hallelujah, in

welchem der erste Einsatz, „Denn Gott der Herr“, in langsamerem Tempo genommen wurde, als die vorhergehenden, und die folgenden zwei Tacte „Hallelujah“, und wo derselbe Tempo-Wechsel beim erneuten Eintritte des Thema's in der Unter-Dominante eintrat, so dass jedwedes Ebenmaass der Verhältnisse durch diese Willkürlichkeiten verloren ging. Unter den Chören, die von Schwankungen frei blieben, heben wir die grossartige Reihe im Anfange des zweiten Theiles hervor, die in ihrer ganzen Erhabenheit wirkte und das Publicum zu der lebhaftesten Aeusserung des Beifalls hinriss; der Schlusschor dieser Gruppe: „Der Herde gleich“, litt an Uebereilung des Zeitmaasses. Der Chor hat ihn dennoch mit meisterhafter Präcision durchgeführt. Eben so verdienen die Eintritte des Chors in „Der Herr gab das Wort“ und „Ihr Schall gehet aus“ besonders als gelungen erwähnt zu werden.

Wir hatten schon in der Probe gesehen, dass das Accompagnement der Soli sich Seitens des Dirigenten keiner besonderen Accuratesse zu erfreuen hatte; in der Aufführung war es nicht viel besser. Die Eintritte der Recitative, die Schlussfälle schwankten, die Ritornelle unterschieden sich im Tempo von ihren Arien, der Begleitung fehlte oft die Discretion, wobei die Entscheidung freilich schwer fallen dürfte, ob aus gefälligem Nachgeben gegen die Sänger, oder aus ursprünglicher Unsicherheit, oder aus Gleichgültigkeit. Es thut uns wirklich leid, gegen einen Mann, den man in vieler Hinsicht Grund hat, als Künstler so hoch zu stellen, eine derartige Anklage auszusprechen; doch verbietet die Wahrheitsliebe einen anderen Ausdruck. Wir haben es wenigstens nicht erklären können, wie Herr Dr. Liszt in dem Pastorale mit Handbewegungen, welche über den Tonwellen ruhig zu schweben schienen, eine Ausführung begleitete, über deren Zeitmaass sich das Orchester durchaus nicht genau verständigen konnte, wodurch dieses fein gewobene Tonstück in ein eigenthümliches mystisches Dunkel gehüllt wurde. Wir haben es nicht begreifen können, durch was sich der Dirigent in der Arie: „Wie lieblich ist der Boten Schritt“, zu so unverständlichen Tactbewegungen veranlasst sah, dass es der Solo-Flöte fast unmöglich wurde, den Einsatz zu finden, und ein braver Künstler in die peinliche Verlegenheit kam, sich seinem harmonischen Instinct auf gut Glück anzuvertrauen. Dass natürlich Manches gut ging, versteht sich von selbst; von dem Dirigenten eines Musikfestes verlangt man aber mit Recht nicht, dass Einiges gut sei, sondern zuvörderst Alles technisch richtig; erst dann kann von Schwung, kann von Auffassung und Genialität u. s. w. die Rede sein.

Jeder Künstler, der sich in der Production versucht hat, muss wünschen, ein Musiker der Zukunft zu werden, d. h. solche Schöpfungen hervorzubringen, an denen auch die künftigen Geschlechter Freude und Genuss haben; und so wünschen wir Herrn Dr. Franz Liszt von Herzen die vollständige Erreichung eines Zieles, das er mit so seltener Ausdauer verfolgt; wir wünschen ihm aber mehr: dass er in der Zukunft Musiker finden möge, die gewissenhafter und gerechter in der Behandlung s e i n er Schöpfungen sind, als er es ist gegenüber dem grossen Todten, der seit mehr als einem Jahrhundert seine Musik von der Zukunft feiern sieht.

Nun die Solisten. Herr Schneider aus Leipzig steht durch seine Leistung auf den beiden vorigen Festen in Düsseldorf in bestem Andenken im Rheinlande; auch diesmal ist er nicht hinter seinem Rufe als ausgezeichneter Oratoriensänger zurückgeblieben, wenn auch die Tenor-Partie des Messias seinem Naturel weniger zusagt, als die mehr lyrische im Elias und der Schöpfung. Vorzüglich gelang ihm die grosse Arie Nr. 1, „Tröstet Zion“. In den übrigen Nummern leistete er höchst Anerkennenswerthes, obwohl die Arie „Du zerschlägst sie“ den Timbre eines Helden-Tenors erfordert und die andere dem Tenor übertragene: „Erwach' zu Liedern der Wonne“, eine Bravour und einen Glanz des Organs voraussetzt, welcher, verbunden mit den übrigen für das Oratorium nöthigen Eigenschaften, uns an keinem Tenoristen der letzten Zeit vorgekommen ist. Die Vielseitigkeit, die sich widersprechende Natur der Aufgaben, die übertriebenen Anstrengungen, welche den Organen bei der modernen Stimmung und Besetzung des Orchesters zugemuthet werden, verhindern jene letzte Pflege und Bildung der Gesangeskunst, welche frühere Perioden der Musik gekannt haben. Herr Schneider ist einer der wenigen strebsamen Tenoristen, welche ein ideales Ziel des Gesanges mit Erfolg im Auge halten, welche im Kampfe mit dem zerstörenden Elemente moderner Theatermusik eine edle Tonbildung, Feinheit und Adel des Vortrages bewahren und pflegen; er zeigt diese Eigenschaften überall, wo er auftritt; beim diesjährigen Feste waren sie am bedeutsamsten in der Ausführung der schwierigen Arie der Bach'schen Cantate: „Des Vaters Stimme liess sich hören“.

Die Alt-Partie befand sich in den Händen einer Dilettantin A. T. aus Amsterdam. Es freute uns, in dieser Sängerin einer wahrhaft musicalischen Natur zu begegnen, einer Künstlerin, welche Verständniss mit echter Begeisterung für die Musik verbindet und dieser Göttin um ihrer selbst willen mit voller Hingebung der Seele dient, ohne Spur

einer Affectation oder eines sichtbaren Strebens nach Beifall ausserhalb der Sache. Sie ist im Besitze einer Altstimme von grossem Umfange und eigenthümlicher Klangfarbe, welche so lange wohlthuend wirkt, als sie nicht genöthigt ist, auf jener schwachen Stelle des Contra-Alts sich zu bewegen, die nur in seltenen Fällen von der Natur oder beharrlichem Studium sich ausgeglichen zeigt. Die Partie des Messias ist ein harter Prüfstein für die Altisten; sind sie mehr tiefe Mezzo-Soprane, dann wird wohl die mittlere Cantilene schön und sympathisch wirken, die Tiefe dagegen des nöthigen Glanzes entbehren; die Contra-Altisten aber werden in der Arie „Er ward verschmäht" so oft auf der Gränze ihrer beiden Register wandern müssen, dass beim Hörer leicht ein unbehagliches Gefühl entsteht. Die Stimme von Fräul. A. T. ist ein echter Contra-Alt mit den Schwächen und Vorzügen dieser so eigenthümlichen Organe. Sie entfaltete ihre Kunst und ihre schöne Begabung weniger im Messias, als in dem Vortrage der Bach'schen Arie und der Schumann'schen Ballade, welche letztere mit dem dunkeln Timbre und dem elegischen Charakter ihrer Stimme sehr wohl übereinstimmte.

Frau von Milde hatte für Fräul. Mayer die Sopran-Partie übernommen. Die Wahl der Prima Donna ist für ein Musikfest eine Lebensfrage, und während man öfter bei grossen Namen die Erwartungen getäuscht findet, wurden sie hier offenbar übertroffen. Frau von Milde ist im Besitz einer schönen deutschen Sopranstimme von reinem Silberklange, von grosser Ausdrucksfähigkeit; sie hat ihre natürliche Anlage durch gediegene Schule und durch feinen Geschmack geläutert, so dass man dem technischen Theile ihres Gesanges mit ganzer Hingebung und ohne das geringste „Aber" folgen kann. Wenn das schon viel und selten ist, so wird es wesentlich gemehrt durch den Reiz, den eine warme Empfindung, ein Durchdringen des Kunstwerkes mit echt musicalischem Geiste, den jene geheimnissvolle, sympathische Kraft des Ausdruckes hinzufügt, welche die Seele des Hörers unwiderstehlich ergreift. Mit diesen Eigenschaften errang sich die Künstlerin schon in den Proben die unbestrittene Gunst des Publicums und aller derer, welche für echten Gesang ein offenes Ohr haben. Unter den Nummern im Messias trat die Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", grossartig hervor; auch entwickelte hier die Stimme einen Tongehalt, der ihrer Besitzerin dramatische Erfolge in den grössten Räumen zusichert. Die zarteren Partieen des Werkes, zu welchen das Naturel der Frau v. Milde besonders hinneigt, kamen zu vollkommener Geltung, und es war nur zu bedauern, dass an einigen Stellen die nöthige Correctheit der Orchester-Begleitung oder vielmehr der Leitung fehlte, welche einen musicalischen Gesammt-Eindruck herbeigeführt haben würde.

So liess der Messias an jenem ersten Abende des Musikfestes trotz vieler schönen Momente Manches zu wünschen übrig, und wir glauben, dass die Kritik doppelte Ursache hat, im Tadel streng zu sein, da einestheils die ganz vortreffliche Vorbereitung durch das Comite, die herrlichen Mittel des Orchesters, die Willfährigkeit des grossen und glänzenden Chors, die Praxis, die sich für Musikfeste hier gebildet hat, einem Werke gegenüber, das man mit Begeisterung singen konnte und wollte, welches nicht allzu grosse Schwierigkeiten entgegenstellte, unter den Händen eines gediegenen und umsichtigen Dirigenten eine Leistung herbeiführen musste, die der Vollendung nahe kam; da es andererseits nicht an Urtheilen fehlen wird — und wir rechnen einen grossen Theil der Aachener selbst hierzu, die es natürlicher Weise nicht gern eingestehen, dass ihre Wahl keine glückliche war —, welche die Direction Liszt's in Schutz nehmen, bewundern und seine Schwankungen, seine Unsicherheiten, die Eigenthümlichkeit seiner Bewegungen am Dirigentenpulte, die, statt zu leiten, den poetischen Eindruck plastisch zu versinnlichen strebten, welchen zu empfinden man dem Hörer überlassen soll — als eben so viele neue und herrliche Eigenschaften genialen Wesens schildern werden. Wir halten nicht viel von einer Genialität, welcher die sichere Basis des Wissens und der Selbsterkenntniss mangelt; kommt hierzu noch ein Uebermuth des Urtheils, eine Verachtung der Händel'schen Composition — die nach glaubwürdiger Quelle sich bis zu Aeusserungen hinreissen lässt: „der ganze Messias gleiche einem Elephanten-Getrampel" —, so ist es nicht möglich, dass es besser ging. Freilich, der unvergängliche Händel ist nicht todt zu machen, der Gigant tödtet mit seinem Riesenschritte das ihm feindliche Zwerg-Geschlecht; und so hat auch unter Liszt der Messias gezündet, er hat tausendstimmiges Echo in den Gemüthern und lauten Ausbruch des Beifalls hervorgerufen, wie es überall der Fall sein wird, wo sich grosse und intelligente Kräfte zu seiner Aufführung vereinigen.

Aus Prag.

Im Mai 1857.

Wenn es wahr, dass jene Frau die beste, von der die öffentliche Stimme schweigt, so ist die Muse der Tonkunst an der Moldau eine solche. Die modernen Herolde des Rufes, die fliegenden Boten der Presse wissen von jedem kleinen Städtchen in Nord und Süd, Ost und West und

seinem Kunst- und Musikleben zu erzählen; nur die hundertthürmige Praga lebt in sich abgeschlossen und für sich, ohne dass irgendwo Notiz genommen wird von ihren Freuden und Leiden. Möge in einem noch so kleinen Orte auch nur unbedeutend Nennenswerthes geschehen, gleich sind Kunst- und andere Journale bei der Hand, um den Ruhm eines kleinen Imperators oder Geschäftsträgers alsogleich nachdrücklich zu verbreiten; nur von Prag verlautet nie oder selten etwas, und doch geschieht in seinem Weichbilde so manches auf dem Gebiete der Kunst, was für diese im Allgemeinen nicht gleichgültig ist. Diese bescheidene Zurückgezogenheit mitten im bunten Weltgetriebe ist ein altes Uebel der alten Königs-Witwe, welche in ihren träumerischen Erinnerungen an vergangene Tage zwar nicht die Hände in den Schooss legt, aber stets vergisst, ihr stilles Wirken und Schaffen mit jenem Apparate pomphafter Publicität zu umgeben, dessen die Gegenwart zu entbehren kaum mehr im Stande ist. Wie von den Regungen des politischen, nationalen und socialen, gilt dies auch von jenen des artistischen Lebens. Was in Prag die so genannte Saison ausmacht, übertrifft quantitativ die der meisten Städte Deutschlands; denn die Saison ist kaum um ein Drittel ärmer als das an Ueberfluss kränkelnde Berlin, und doch ist Prag eine nur von 130,000 Menschen bewohnte, relativ arme Stadt. Was aber die Qualität seiner öffentlichen Musik betrifft, steht es nur wenig Emporien Deutschlands nach und überflügelt in dieser Beziehung die ganze Monarchie, — Wien, das, an Mitteln so reich, unter dem Drucke eines musicalischen Alpes seufzt, nicht ausgenommen. So kommt es, dass die Kenntnissnahme von dem artistischen und hiermit auch musicalischen Leben Böhmens zumeist nur auf den Referaten-Inhalt der localen Journalistik angewiesen bleibt. Nun ist aber dieser selbst ein äusserst magerer; die Kritik der prager Journalistik ist durch deren flache, encyklopädische Tendenz auf ein Minimum reducirt, und die Verbreitung derselben selbst eine beschränkte, über die Gränzen des engen Vaterlandes hinaus eine nur sporadische. Nur hier und da nimmt die fremde, ausserböhmische Presse von diesem oder jenem artistischen Evenement Kenntniss, nur hier und da findet man der Kunst-Institute, die hier ihren Sitz aufgeschlagen, beiläufig erwähnt, und staunend sieht der Kirchthurm-Enthusiast dieser oder jener Stadt dann, dass auch am Ufer der Moldau den Musen geopfert wird.

Wir wollten dieser allgemeinen Andeutungen nicht entbehren, um eine Entschuldigung dafür zu finden, dass wir den Raum dieses geschätzten Blattes in Anspruch nehmen; nicht um die Schicksale der Frau Musica unserer 1857er Saison überhaupt zu erzählen, sondern um nur eines kleinen Theiles der ihr angehörenden Erscheinungen zu erwähnen. Wir meinen die Concerte des prager Conservatoriums, dessen Ruf zwar ein allgemein verbreiteter, dessen Organisation und Wirken aber dennoch nicht *en détail* bekannt ist. Viele halten die *Alma mater* der Tonkunst in der ältesten Universitätsstadt Deutschlands für eine Staats-Anstalt; aber dem ist nicht so. Weder der Hof als landesüblicher Repräsentant der Central-Regierung, noch die so genannten Stände als Vertreter des Landes üben auf das Conservatorium einen directen, positiven Einfluss; dieses ist ein Privat-Institut im strengsten Sinne des Wortes, das seine Existenz nur dem Kunstsinne und der materiellen Liberalität Einzelner verdankt. Erst in den letzten Jahren betheiligte sich der so genannte Landes-Ausschuss mit einer jährlichen Dotation aus Landesmitteln, zu welcher aber die hochortliche Erlaubniss stets nachgesucht und nur provisorisch bewilligt wird. Bis zum Jahre 1848 — 49 fristete das Institut sein Leben nur durch Privatmittel und lief während der Epoche allgemeinen Umschwungs nicht geringe Gefahr; denn die Beiträge flossen spärlicher denn sonst, die opferwilligen Mäcene zogen sich zurück, und der Beitrag des ständischen Ausschusses wurde eine *Conditio sine qua non*. Nun hat das Institut die schlimmsten Tage wohl hinter sich, und dass es die letztjährigen Krisen glücklich überstanden, ist ein erfreuliches Symptom seines gesunden Lebens, aber nicht minder das Verdienst jener Männer, welche an der Spitze des „Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen" stehen. Den rastlosen Bemühungen, der steten activen und passiven Energie des Vereins-Präsidenten Grafen Albert Nostiz und des k. Statthalterei-Rathes Barons Bohusch verdankt das Conservatorium seine wenigstens theilweise gesicherte jetzige Lage. Ihnen ist zunächst die schon erwähnte ständische Subvention, die Erhaltung und Vermehrung der beitragenden, meist dem vaterländischen Adel angehörigen Mitglieder des Vereins zu verdanken. Dass sich aber das Conservatorium bisher stets würdig gezeigt eines solchen patriotischen Mäcenatenthums, beweis't die glänzende Erfüllung seiner Mission. Seit seinem nun fast fünfzigjährigen Bestehen sendet es die Repräsentanten seines idealen künstlerischen Strebens und Wirkens in alle Länder Europa's, und dass diese keine unbedeutenden Zeugen seiner artistisch-pädagogischen Tüchtigkeit, dafür bürgen die in der Kunstwelt geachteten Namen so vieler Künstler, die im Dominicaner-Kloster der Altstadt Prag ihre Ausbildung gewonnen.

Aber auch die Erhaltung des seit der Mozart'schen Kaiserzeit traditionellen Rufes Prags als Musikstadt höheren Ranges verdanken wir zum grossen Theile dieser Hochschule der Tonkunst; denn mächtig ist der Einfluss derselben und ihrer jährlichen öffentlichen Productionen auf das gesammte Musikleben der Stadt, und dieser Umstand wird hoffentlich genugsam motiviren, wenn wir aus der gerade heuer übermächtig flutenden Saison hier speciel nur die öffentliche Wirksamkeit des Instituts herausnehmen, um von seinen Concerten zu reden.

Die statutmässig auf nur drei beschränkte Anzahl der Concerte enthebt uns natürlich jeder Programm-Betrachtung. — Obwohl eine Aufzählung der aufgeführten Ensemblestücke zeigen wird, dass die Wahl nur auf Würdiges und Interessantes fiel, so kommt es hier zunächst doch mehr auf das Wie als auf das Was an. Wir wenden uns vor Allem zu den concertanten Solo-Piecen der vorgeführten Instrumentalschüler. Die Meinung, dass die Productionen von Variationen, Phantasieen, und wie derlei Sachen instrumentaler Technik heissen mögen, vom Uebel seien, ist zwar in so fern wahr, als sie allen tieferen und edleren Compositionen den ohnedies karg genug bemessenen Raum noch mehr beschränken. Die öffentlichen Proben der Zöglinge im Solo-Vortrage sind aber eine Nothwendigkeit der Instituts-Concerte, und dafür, dass die betreffenden Compositionen eines edleren Inhaltes bar sind, ist Niemand als die Compositeure selbst verantwortlich. Das gilt überdies zunächst von den Blas-Instrumenten; denn für die Streich-Instrumente hat die bezügliche Literatur manche theils höher stehende, theils interessante Gabe aufzuweisen. In den heurigen Concerten waren die Flöte, das Fagott, die Oboe, das Waldhorn und die Clarinette vertreten. Die beiden ersten Instrumente betrafen Compositionen von Drouet und Kalliwoda und fanden in den jungen Concertisten tüchtige Schüler der rühmlichst bekannten Lehrer Eisert und Gross. Für die Oboe und das Waldhorn griff man zu manuscriptlichen Compositionen ehemaliger Zöglinge der Anstalt. Sowohl Herr Ludwig, jetzt Mitglied der münchener Hofcapelle, der Introduction und Rondo für zwei Oboen, als Herr V. Schubert, jetzt Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, der ein Concertstück für vier Waldhörner lieferte, bemühten sich, den gewöhnlichen Schlendrian des Genres zu vermeiden, geriethen aber beide in den Fehler allzu breiter Ausspinnung und unpraktischer, dem speciellen Zwecke eben nicht conformer Factur. Dass aber die Spieler Tüchtiges, dem Rufe ihrer Lehrer Bauer und Janatka Entsprechendes leisteten, könnte kühn behauptet werden, wenn auch der ihnen gewordene Beifall minder rauschend gewesen wäre, als er wirklich war. Gleiches kann von dem Schüler des Herrn Pisarowitz gesagt werden, der sich in Variationen von Beer als äusserst hoffnungsvollen Clarinettisten bewährte. Herr Goltermann, einer der bedeutendsten von den uns bekannten Cello-Virtuosen, bewies mit der Vorführung eines seiner Schüler, der eine grosse Phantasie von Kummer spielte, dass er im Stande, die Vorzüge seines Bogens auch auf Andere zu übertragen. Die Violine war in dem heurigen Cyklus nur durch zwei Piecen vertreten, aber es waren glänzende Vorträge von 13 Schülern des Herrn Mildner. Der erst seit anderthalb Jahr im Institut befindliche kleine Hrimali producirte sich in einer Ernst'schen Phantasie mit ausserordentlichem Erfolge. Der höchst talentvolle Knabe, dessen Acquisition für das Institut und den Lehrer als sehr günstig bezeichnet werden muss, leistete aber auch wahrhaft Ueberraschendes und für seine Jahre Ungewöhnliches. Die 2. violinistische Production bestand aus dem Unisono-Vortrag des Adagio und *Rondo russe* von de Bériot durch zwölf Zöglinge der Schule. Die ausserordentliche Uebereinstimmung in Intonation, Bogenführung und Nuancirung war von überraschender Wirkung und liess kaum etwas zu wünschen übrig. Aeusserst effectvoll gestaltete sich die den Einklang verlassende Schluss-Cadenz des bei solcher exceptionellen Besetzung und so virtuosem Vortrage wahrhaft glänzenden Concertstückes.

Dass das prager Conservatorium mit den Eleven seiner Gesangschule nicht so glücklich ist, wie mit seinen Instrumentalisten, ist eine schon mehrjährige Thatsache; doch liegt die Schuld derselben wohl theilweise auch an jenem ungünstigen Zufalle, der über die Beschaffenheit der Organe und ihre Ausdauerungsfähigkeit souverain entscheidet. Wir hörten diesmal drei Opern-Schülerinnen, von denen die eine für das so genannte Coloratur-, die andere für das dramatische Fach qualificirt scheint. Die dritte ist ein Mezzo-Sopran. Die zum Vortrage gewählten Stücke waren: die Arie der Prinzessin von Navarra aus Boieldieu's Johann von Paris, die der Vitellia aus Mozart's Titus und jene der Julia aus Spontini's Vestalin. Die Sängerinnen zeigten Spuren eines emsigen Fleisses; ob ihnen die jeder Künstlerin nöthige theatralische und dramatische Gabe eigen, ob die Stimme fähig, auch grössere Räume als die des Concertsaales zu füllen, die Bühnen-Situation zu beleben — ist nicht so leicht bestimmt zu beantworten; denn selbst die bedeutendste Routine in dieser Beziehung täuscht

sich gerade bei dieser Art Analogie-Schlüssen sowohl im positiven als im negativen Sinne.

Besondere Glanzpunkte der Conservatoriums-Concerte bilden die Aufführungen grosser Orchestralwerke. Auf diesem Felde leistet der jugendliche Verein das Beste, was man hier hören kann; ja, er kann kühn mit den Productionen auch auswärtiger, mit dem journalistischen Lorber einziger Vorzüglichkeit beschenkter Hof- und anderer Capellen in die Schranken treten. Spricht die Accuratesse und Correctheit jeder einzelnen Instrumentalstimme für die systematische Bildung derselben und ihrer Lehrer, so gereicht die poetische Nuancirung des Ensembles nach allen Schattirungen in dynamischer und rhythmischer Beziehung dem Dirigenten, als Vorstand und Leiter der Orchesterschule, zur vollsten Ehre. Beethoven's fünfte Sinfonie mit ihrem heiklen kurzrhythmigen ersten Satze, mit seinem herrlichen, aber der Auffassung und feinen Vortrags-Nuancirung so Vieles überlassenden Andante, und endlich mit den Schwierigkeiten des aus zwei verschiedenen Sätzen eigenthümlich und doch organisch zusammengesetzten Finale erfreute sich einer überraschend glänzenden, theils delicaten Ausführung; dasselbe gilt auch von Mozart's *G-moll*-Sinfonie. Im ersten Concerte brachte Herr Director **Kittl** eine Novität, die Arbeit seines Lieblingsschülers **Abert**, jetzt in Stuttgart Contrabassisten bei der dortigen Hofcapelle. Die dritte Sinfonie, *A-dur*, desselben ist eine für das Orchester äusserst schwierige und heikle Aufgabe. Die äusserst complicirte thematische Arbeit, das Streben nach allseitiger Polyphonie und die Eigenthümlichkeit der Abert'schen Instrumentation, den Reiz der melodischen Phrase durch Zutheilung ihrer rhythmischen Abschnitte an verschiedene Stimmen der verschiedensten Instrumental-Gruppen zu erhöhen, vermehren die Schwierigkeit natürlich ausserordentlich. Wenn man den an sich so beneidenswerthen Ueberfluss an Wendungen, Seitengängen und Analogieen einer üppigen musicalischen Ideen-Association und ihren Resultaten, welche der Partitur hier und da die dem Hörer so wohlthätige Prägnanz des Ausdrucks und die künstlerische, gedrängte Form benehmen, ausnimmt, so ist das Werk ein treffliches, im höchsten Grade talentvolles. Eine nicht gewöhnliche, nur bisweilen durch die schon angedeutete Individualität des Componisten überwucherte Productionskraft, eine fast Alles erschöpfende Combinationsgabe und ein Sinn und eine Routine für die Poesie der Klangfarben zeigen sich in diesem eben so wie in den anderen Werken Abert's, dem eine sehr bedeutende Zukunft bevorsteht unter günstigen inneren und äusseren Bedingungen künstlerischen Schaffens. — Von den vier zur Aufführung gelangten Ouverturen war die als romantische bezeichnete eine manuscriptliche Novität. Der Componist, Herr v. **Adelsburg**, ein Konstantinopolitaner, Sohn eines österreichischen Gesandtschafts-Beamten, ist Violin-Virtuose und weilte längere Zeit in Prag. Die Ouverture überraschte durch viele schöne Einzelheiten, glänzende Momente und Früchte einer feurigen Phantasie. Das geistreich angelegte, originel, wenn auch nicht erfundene, doch combinirte Andante erregte das höchste Interesse. Im weit, fast sinfonieartig ausgesponnenen Allegrosatze aber kommt es trotz der so genannten Talentblitze doch zu keiner künstlerisch harmonischen Wirkung, da diese durch manche insbesondere orchestrale Extravaganzen und übertriebene, so zu sagen barbarische Effecte paralysirt wird. Wie dieses besonders für die Bläser überschwierige Werk wurden auch die drei anderen Ouverturen der Conservatoriums-Programme vortrefflich aufgeführt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölner Männergesang-Verein ist am 8. Juni von London zurückgekehrt. Die dritte Sängerfahrt nach England war eben so erfolgreich durch ehrenvollste Anerkennung und zahlreiche Zuhörerschaft in allen Concerten, als die beiden früheren, ja, in letzterer Beziehung übertraf sie alles bisher Erlebte, da der Verein in dem Concerte im Krystall-Palaste am 6. Juni ein Publicum von **12,000** Personen angezogen hatte. Den Abend vorher hatte er die hohe Ehre, vor Ihrer Majestät der Königin von England, dem Prinzen Albert und der Prinzess Royal K. Hoheiten und einer aus dem begünstigtsten und vertrautesten Kreise des Hofes gewählten Gesellschaft von nur 24 Personen zu singen. Kein Ton der italiänischen Opernsänger, keine Virtuosenleistung irgend einer Art fand bei diesem Concerte im Buckingham-Palaste Statt; Ihre Majestät wollte nichts, als zum dritten Male die deutschen Lieder hören. — Der Verein hat in London, wenn wir eine Soiree auf Apsley House bei dem Herzog von Wellington mitnehmen, in zweimal sechs Tagen fünfzehn Concerte gegeben, von denen die dreizehn öffentlichen alle mit einander stets vor einem ganz voll besetzten Saale Statt fanden, eine Thatsache, die, weil in täglich (mit Unterbrechung durch einen Sonntag, der bekanntlich in England weder Concert- noch Theater-Tag ist) auf einander folgenden Productionen als Künstlerleistung in einer und derselben Stadt auch bei den berühmtesten Virtuosen, wie Paganini und Lisst, noch nie vorgekommen ist. Einen eingehenden Bericht behalten wir uns vor.

Kaum von London zurückgekehrt, wohnten wir in Mannheim dem zweiten mittelrheinischen Musikfeste bei, welches die musicalischen Kräfte des Vierstädte-Bundes: Darmstadt, Mannheim, Mainz und Wiesbaden, unter Ferdinand Hiller's Leitung vereinigte und eines der gelungensten war, sowohl in tonkünstlerischer als geselliger Hinsicht, das wir je mitgemacht haben. Haupt-Aufführungen waren der Elias von Mendelssohn und Beethoven's neunte Sinfonie. Auch über dieses interessante Fest werden wir unseren Lesern einen ausführlichen Bericht mittheilen. L. B

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. **KÖLN, 27. Juni 1857.** **V. Jahrgang.**

Das 35. niederrheinische Musikfest.

II.

(S. I. Nr. 25.)

Das Programm des zweiten Tages erregte durch die Länge der aufzuführenden Tonwerke von vorn herein Bedenken. Man hatte Joh. Seb. Bach mit der Cantate „Christ, unser Herr, zum Jordan kam", an die Spitze gestellt; von ihm aus gelangte man durch Fr. Schubert's *C-dur*-Sinfonie, durch die Schumann'sche Ballade „Des Sängers Fluch", die Berlioz'sche Trilogie „Die Kindheit Christi" bis zu den Festklängen von Fr. Liszt. — Der Charakter dieser Werke ist unendlich verschieden, und Mancher hätte nach seinem Standpunkte in dieser Folge eine gerade auf- oder absteigende Linie erkennen können. Abgesehen von der Anschauungsweise nach oben oder nach unten vermochten wir die Wahl der Werke für das Musikfest nicht glücklich zu nennen. Bach's Cantate besteht aus einem sehr langen figurirten Choralsatze von neun Zeilen für Chor, um welchen eine reich ausgearbeitete, in Vor- und Zwischenspielen sich entfaltende Orchester-Begleitung mit concertirendem Violin-Solo arabeskenartig sich schlingt. So interessant für den Musiker diese Arbeit ist, so wenig ist sie geeignet, die Menge eines Fest-Publicums anzuregen oder ihr verständlich zu sein; sie ist für kleinen Chor, für kleines Orchester, für einen beschränkten Raum — gleichsam ein feines Miniaturbild — geschrieben, und hat in diesen Schranken ihre volle Wirkung. Vielleicht war es gerade das virtuosische Element, welches zur Wahl Veranlassung gab und unter den unzähligen Werken Bach's etwas Grandioseres oder Populäreres auszuführen verhinderte. Der Anfangs-Chor ist der einzige Chor der Cantate; ihm folgt eine Arie für Bass, deren trockener, didaktischer Text in der ungeschickten Form jener Zeit auch Joh. Seb. Bach nicht besonders begeistert zu haben scheint, und welche, nur mit *Basso continuo* und durch Ziffern angedeutete Harmonie der Orgel begleitet, andeuten könnte, dass der Altmeister wenig Gewicht auf sie legte. Herr von Turanyi hatte die Orgelbegleitung für Orchester arrangirt. Einem verbindenden Recitativ folgt eine Arie für Tenor, von einem *Basso continuo* und zwei Solo-Violinen accompagnirt, die mit einander theils in freieren, theils in canonisch sich folgenden Imitationen ein Duett bilden, zu welchem die darunter liegende Singstimme und der Bass in ein ähnliches Verhältniss treten, wie die unteren Stimmen eines Streich-Quartetts; der dunkele Hintergrund sanfter Orgel-Harmonieen war auch hier vom Orchester ersetzt. Das Ganze ist ein wahr empfundenes, geistreiches Cabinetsstück, höchst werthvoll für den Freund Bach'scher Musik, höchst interessant für den Kenner von Bach's eigenthümlicher Polyphonie, auch durchaus nicht undankbar für einen wohlgeschulten Sänger, aber entfernt von der überwältigenden Gefühlstiefe einiger Arien z. B. aus der Passion oder der klaren Innigkeit anderer aus seinen übrigen Werken, daher nicht wohl geeignet, auf ein Publicum zu wirken, das grossentheils Bach gar nicht kannte. Wiederum folgt einem verbindenden Recitativ eine Arie für Alt, begleitet vom Streich-Quartett, mit dessen erster Violine zwei *Oboi d'amore* im Unisono gehen, ganz in Bach'scher polyphoner Weise und in seiner eigenthümlichen Art gefühlsreichen Ausdrucks der Worte gehalten, doch ohne hervorragende, dem Laien imponirende Schönheit. Die Cantate schliesst mit einem vierstimmigen Choral. Man schien das Ungünstige dieser Gruppirung zu fühlen und hatte daher den Schluss-Chor der 21. Cantate: „Würdig ist das Lamm" hinzugefügt, einen jener wunderbaren und übermächtigen Chöre, die als ewige Muster des Chorstils da stehen. Dass man hierin einen glücklichen Griff gethan, bewies die erste Gesammt-Probe,

in der diese Nummer eine ausserordentliche Begeisterung unter den Mitwirkenden und dem Publicum hervorrief. Leider blieb ihr bei der Aufführung nicht der günstige Platz, und vereinzelt ganz an das Ende eines langen Concertes gesetzt, konnte sie keinen grossen Eindruck machen. Die Schubert'sche Sinfonie, welche trotz ihrer Länge so unendlich viele Züge genialer Erfindung enthält, sahen wir auf dem Programm mit grosser Freude, mit Bedenken dagegen die Ballade von Schumann. Das hinterlassene Werk hatte vor Kurzem bei seiner ersten Aufführung in Elberfeld in einem kleinen Concertsaale, in Gegenwart zahlreicher Verehrer des Dahingeschiedenen, einen grossen Erfolg gehabt; dass man in der ersten Freude und von der Veröffentlichung zu einer Ueberschätzung kam, ist nicht unnatürlich; es ist eine Pflicht der Rheinlande, alles mit Pietät aufzuführen und zu begrüssen, was an hinterlassenen Compositionen des so früh der Kunst entrissenen Meisters sich noch vorfinden möchte; man wird dabei gewiss noch manche Perle finden. Allein das Pfingstfest-Comite hatte bei der Wahl die Erfahrungen der letzten beiden Feste zur Benutzung, bei denen Paradies und Peri sowohl als auch das Adventlied als unzweckmässig sich erwiesen; man hätte sich erinnern können, dass Paradies und Peri trotz seiner grossen Schönheiten und der wundervollen Ausführung durch Jenny Lind, als Ganzes, und zwar in Folge der Anordnung des Textes und der eigenthümlichen Schreibweise Schumann's, nur einen *Succès d'estime* errang. Einer massenhaften Aufführung gegenüber theilt das neue Werk die Schwächen mit Schumann's berühmtester Vocal-Composition. Es ist die Uhland'sche Ballade, von Richard Pohl durch Einlegung anderer Gedichte vergrössert und theilweise dramatisirt, indem die handelnden Personen, das Königspaar und die beiden Sänger nebst Chor, an den betreffenden Stellen selbstredend eingeführt werden. Jede Mischgattung in der Kunst hat etwas Missliches, und diese Ballade, die nun weder eine echte Ballade noch ein Drama ist, verführte in ihrer zweifelhaften Gestalt den Componisten zu jener Unentschiedenheit des Stils, zu einem Aneinanderreihen liederhafter Formen, zu einem Schwanken zwischen beschreibendem Balladen-Tone und dem declamatorischen Pathos, dem es sowohl an der wohlthuenden Einfachheit eines echten Recitativs, als an der wirklichen Entfaltung der dramatischen Situationen gebricht. Nur wahrhafte Gegensätze zwischen scharfen und gegliederten Formen, wie sie die Oper und das Oratorium ausgebildet haben, sind im Stande, den grossen Rahmen eines längeren, für Chor und Orchester componirten Werkes auszufüllen; Monotonie erzeugt sich schon dadurch, dass die vorhandenen Kräfte des Chors nicht gehörig benutzt werden; auch Schumann, so reich an musicalischer Erfindung, an süssen und ergreifenden Melodieen er ist, hat diese Formenschwäche nicht überwunden, die dem ungetrübten Genusse seiner grösseren Vocalwerke entgegensteht. Sie bleiben ihrem Wesen nach sinnige, duftende Lieder und Balladen, in einen Strauss zusammen gebunden und mit dramatischen Scenen untermischt, werthvoll für den Gebrauch von Vereinen und kleinere Aufführungen, aber nicht verträglich mit der Grösse eines Musikfestes. In „Des Sängers Fluch“ ist der Eingang und der vom Chor vorgetragene Schluss von ergreifender, tragischer Schönheit; in der mittleren dramatisirten Partie zeichnet sich eine Romanze in *B-dur* durch einschmeichelnde Melodie, ein kurzer Chor-Refrain, der den Freiheitsgesang der beiden Sänger wiederholt, durch hohen Schwung aus; die eingelegte Ballade des greisen Barden dagegen von den drei Schwertern, mit welchen in der Bearbeitung ein geheimes Verbrechen des Königs in ein unerklärtes Verhältniss gebracht wird, das die Katastrophe herbeiführen hilft, ist weniger glücklich, die Figur der Königin tritt auf der einen Seite nicht genug hervor, auf der anderen verletzt die Ausführung des Verhältnisses zum Jüngling, ihr schwermuthvolles Klagen, das sich mit dem Liebesliede des Jünglings vermischt; der Zauber der Uhland'schen Ballade liegt im Schweigen der Königin, welche einfach die Rose von ihrer Brust nimmt; sobald sie in Tönen singt, die der Minne Sehnsucht nur leicht verhüllen, rechtfertigt sie die blutige That. Diese selbst mit dem Entsetzen des Chors ist im Schumann'schen Werke nur schwach markirt. Immerhin wollen wir die Wahl des Werkes nicht zu streng tadeln, war es doch von einem grossen vaterländischen Tondichter ein neues Werk.

Was soll man aber zur Aufnahme der Trilogie von Berlioz sagen, die nirgends, vielleicht nicht einmal in Weimar, einen unbestrittenen Erfolg gehabt hat? Denn wenn von einem solchen vor einigen Jahren in Paris die Rede war, so gab es damals schon gewichtige Stimmen dagegen. In der *Revue des deux mondes* fand sich ein scharfer Artikel, in welchem es unter Anderem heisst: „Der Text gibt der Musik an origineller Naivetät nichts nach. Das unglaubliche Gewirr von Tönen und ohrenzerreissendem Geräusch zu beschreiben, womit Berlioz den ersten Theil seines Mysteriums illustrirt hat, müssen wir aufgeben; es ist zugleich kindisch und unsinnig.“ Und weiter hin: „Wenn wir öfter auf Herrn Berlioz zurückkommen, so rührt das daher, weil er ein merkwürdiges Beispiel einer gewissen Art von In-

dustrie ist, welche vorzugsweise unsere Zeit charakterisirt, nämlich der Kunst, sich ausposaunen zu lassen. Seit zwanzig Jahren discontirt er in seinem Feuilleton die Fiction eines eingebildeten musicalischen Ruhmes, der nur in dem schwachen Gehirn einiger Freunde existirt. Jedes Mal, dass das wirkliche Publicum Gelegenheit gehabt hat, etwas von den närrischen Versuchen Berlioz' zu hören, hat es sich unter lautem Gelächter davon gemacht, wie man das denn auch wieder bei dem Concerte am 10. December gesehen hat." Der Correspondent der Niederrheinischen Musik-Zeitung fügt hinzu: „Man sieht, dass Scudo in der Hauptsache mit meinem Urtheil ganz übereinstimmt, und zur Steuer der Wahrheit muss man sagen, dass es noch eine grosse Zahl von hiesigen Künstlern und Kritikern und Dilettanten gibt, die eben so denken; allein sie wagen nicht, es in öffentlichen Blättern auszusprechen, und so bleibt aus Schlaffheit und Convenienz und Charakterlosigkeit das Feld den Posaunern, den Prôneurs überlassen*)."

Das Urtheil über Berlioz im Allgemeinen mag man bitter nennen, in Beziehung auf die Trilogie spricht es Wahrheit. — Wie kam es denn, dass man dieselbe zum Musikfeste vorschlug, nachdem der mittlere und zwar der allseitig als der beste bezeichnete Theil des Werkes in einer vortrefflichen Aufführung zu Köln complet durchgefallen war?

Das Werk kam schliesslich auch in Aachen nur theilweise zur Aufführung. Und dies hing folgender Maassen zusammen. Als am Montag-Morgen die Schubert'sche Sinfonie und die Festklänge von Liszt probirt waren und man zur Probe der Vocalwerke voranschritt, stellte es sich heraus, dass Herr Dalle Aste heiser geblieben war. Es war in Aachen kein Sänger bekannt, der beide grosse Partieen in den Werken von Berlioz und Schumann so plötzlich hätte übernehmen können. Unter diesen Verhältnissen wurde die Bereitwilligkeit des Herrn Musik-Directors Reinthaler von Köln, in der Trilogie die Bass-Partie zu übernehmen, während er die Partie des Harfners in der Schumann'schen Ballade, als seine Stimmlage überschreitend, ablehnen zu müssen glaubte, dankbar anerkannt.

Die Trilogie hatte schon am Freitag Nachmittags und Abends eine überaus lange und keineswegs glückliche Probe bestanden. Liszt hatte mit möglichster Sorgfalt um eine gute Ausführung sich bemüht; das fortwährende Unterbrechen der Musik ist allerdings nicht geeignet, einen günstigen Eindruck hervorzubringen, und alle ersten Proben leiden unter diesen Verhältnissen; uns ist indessen kein Fall bekannt, dass wie hier in dem langen Zeitraume mehrerer Stunden kein belebter Moment als ein günstiges Zeugniss für den Gehalt des Werkes gekommen wäre. Mit Abspannung folgte man von Nummer zu Nummer, und der laute Ausbruch des Beifalles, der am Ende dem famosen Terzette für zwei Flöten und eine Harfe zu Theil wurde (wo man dem kleinen Jesuskindlein in Aegypten Musik vormacht), war offenbar ein ironischer. So war es nicht zu verwundern, dass am Montag Liszt's Ankündigung, man wolle Berlioz probiren, von dem Viele schon los zu sein glaubten, nicht eben mit Aufmunterung acceptirt wurde, und dass einsichtsvolle Männer auf den Gedanken kamen, durch eine telegraphische Depesche an Herrn Schieffer in Köln, der in Elberfeld den Harfner gesungen hatte, die Möglichkeit einer Aufführung der Schumann'schen Ballade anstatt Berlioz anzubahnen.

Die Hauptprobe begann bei überfülltem Hause; ihre Wirkung war nicht günstiger, als die der ersteren. Das Werk beginnt damit, dass in einigen Worten der Tenor die Stimmung der Völker zu jenem grossen Augenblicke erzählt, in dem sich das Heil der Welt entscheiden sollte. Es folgt ein langer Instrumentalsatz, und wir erwarten vielleicht eine musicalische Schilderung von der Geburt des himmlischen Kindes oder sonst etwas derselben Würdiges. Wir trauen nicht unseren Ohren, denn wir hören statt dessen den Marsch einer nächtlichen Strassen-Patrouille römischer Soldaten mit all dem instrumentalen Pomp Berlioz'scher Effecte, mit verschwindendem *pp* u. dgl., und zwar begleitet von einem Dialog, der weniger nach einer *Trilogie sacrée* als nach der Wachtstube schmeckt; wahrlich, zwar nicht genial, aber doch neu; und schon in diesem Stücke, dem nur das allergenaueste Zusammenspiel einiges Interesse abgewinnen könnte, wollte es gar nicht recht voran, und es verging kostbare Zeit. Es folgte die Scene des Herodes, „des lächerlichen Tyrannen", der sein Schicksal beklagt, der den Hirten beneidet und im Traume das Kind erblickt, das sein Leben gefährdet. Sie bot nichts Anziehendes; es kamen die Magier, die dem Könige rathen sollten, und ihr monotoner Gesang in Quinten, weit entfernt, durch Originalität zu reizen, erschien nur in anspruchsvoller Hässlichkeit, nicht weil Quinten hässlich sind, sie können auch schön sein, sondern weil sie hier geschmacklos angebracht waren. Die Be-

*) Obige Bemerkungen sind in Nr. 52 des zweiten und in Nr. 2 des dritten Jahrgangs dieser Blätter abgedruckt, und zwar in einem Aufsatze unseres pariser Correspondenten, welcher der Trilogie bei ihrem Erscheinen eine ausführliche Besprechung widmete. Die Redaction.

schwörungen der Magier im $^7/_4$-Tacte konnte man eben so sonderbar als uninteressant nennen. So waren mit ihnen und dem Mordchor in *Fis-moll* die düsteren und traurigen Scenen im Palast spurlos vorübergegangen; nicht mehr Gnade fand das Duett zwischen Maria und Joseph, obwohl Frau von Milde mit Anmuth sang. Doch von erhabener Einfachheit zum Lächerlichen ist ja nur ein kleiner Schritt, und der Text zu dieser Scene hatte den Schritt wahrlich gethan. Diese Worte, weit eher kindisch als kindlich zu nennen, hätten ganz anderer Musik bedurft, um ihre Geschmacklosigkeit vergessen zu lassen. Irren wir nicht, so war es an dieser Stelle, wo die Schafe wirklich „bäen". Es erscheint jetzt ein unsichtbarer Engelchor, um die heilige Familie vor Gefahr zu warnen. Liszt verlor viel Zeit in Befolgung der minutiösen Vorschriften, die Berlioz im äusseren Arrangement des Chors gegeben, und über Dinge, welche die erste Probe oder der sichere Tact des Dirigenten augenblicklich entscheiden musste — ob nämlich die Engel besser von einem hinten aufgestellten Separatchor oder vom ganzen Damenchor gesungen werden sollten, ward hin und her probirt. So schloss der erste Theil. Wir meinten, dass die Berlioz'sche Musik, die uns ein Bild von dem anmuthvollen Raphael'schen Stillleben der heiligen Familie geben wollte, davon eben so weit entfernt geblieben sei, als einige untergeordnete Versuche der modernen französischen Malerei, die ohne den Geist der Kunst, ohne den Geist der Unschuld und Grazie, mit dem aufgesetzten Heiligenschein es fertig zu bringen glauben.

Der zweite Theil ist weit kürzer, als der erste. Er enthält in der „Flucht nach Aegypten" den ursprünglichen und bei Weitem am glücklichsten gegriffenen Kern der Trilogie. Eine Instrumental-Einleitung, die das Versammeln der Hirten bei der heiligen Familie ausdrückt, ist zwar nicht besonders schön, noch trotz des fehlenden Leit-Tones besonders originel; auch hier, wie fast überall, hat Berlioz äusserlich geschildert; er hat statt des geistigen Lebens die Schale und das Costume lebhaft gezeichnet und diesmal die Klänge italiänischer Pifferari nachgebildet. Immerhin mag man das als ein nicht unangenehmes und auch interessantes Spielwerk gelten lassen. Die Hirten singen nun das Abschiedslied, eine einfache, vierstimmige Melodie, die sich in drei Strophen wiederholt. Den ersten Zeilen konnte man den specifischen Berlioz nicht anhören — er hatte auch aus Gründen einer Mystification sich zu verläugnen gesucht*) —, sie konnten zwar nicht am Anfange des siebenzehnten, Jahrhunderts, wohl aber im neunzehnten von jedem tüchtigen Musiker componirt sein und wirkten durch ihre Einfachheit und wohlthuende Natürlichkeit um so mehr, als man so lange danach geschmachtet hatte. Leider hat sich Herr Berlioz in diesem Stücke nicht consequent seiner selbst entäussert; denn in der sechsten und siebenten Zeile findet sich ein störender, gezwungener und recht hässlicher Uebergang nach *G-dur*, von dem Jemand sehr treffend sagte, dass er einem älteren Meister nicht einfallen konnte und einem neueren nicht einfallen sollte. Der zweite Theil schliesst mit der Schilderung der Ruhe der heiligen Familie, vom Tenor erzählt, dessen Recitativ am Ende in einigen Accorden ein Chor der Engel begleitet. Das ist einfacher und besser, als das Meiste in dem ganzen Werke; leider stört auch hier der geschmacklose Text, u. A. „Es gras't das Thier, das Kind schläft hier" u. s. w.

Bis hieher war man mit der Probe vorangekommen. Allein im Hause selbst hatte sich inzwischen eine bemerkenswerthe Veränderung zugetragen. Während das Publicum sich Anfangs so drängte, dass Viele nicht hineinkommen konnten, lichteten sich die Reihen der Sperrsitze und der Logen mehr und mehr, die Theilnahmlosigkeit der Dableibenden hätte nicht grösser sein können; auch von den Sängern suchten manche zu entkommen. Liszt selbst war seit einiger Zeit nachdenklich und schweigsam beim Dirigiren. Plötzlich hob er die Probe des Berlioz'schen Werkes auf und nahm das Schumann'sche eilig vor, obwohl für Berlioz die Solosänger vorhanden waren, ein Erscheinen aber des Harfners von der unwahrscheinlichen Genesung eines Kranken oder dem eben so unsicheren Eintreffen eines Ersatzmannes aus Köln abhängig blieb.

So gross aber war die Macht der schweigenden Verurtheilung durch das Publicum und die Mitwirkenden, dass auch Liszt nicht den Muth zu haben schien, dieselbe noch auf eine stärkere Probe zu stellen. Die Freunde Berlioz'scher Musik werden dies Motiv vielleicht nicht zugestehen; wenigstens hat man bei einer Erklärung des Factums Entschuldigungen in der Combination äusserer Umstände gesucht; die einen hiervon sind aber nicht stichhaltig, die anderen sprechen nicht für die geschickte Behandlung dieser Angelegenheit. Denn wenn Herr Reinthaler schliesslich auf die Bitten Liszt's hin die Partie des Harfners zu übernehmen sich bewegen liess, und sich hierbei ganz gut aus der Sache zog, so würde er gewiss durch Ausführung der ihm bequemer liegenden Partieen des Hausvaters und des Herodes der Trilogie so wenig geschadet haben, als ihr Herr Dalle Aste nützen konnte. Wenn aber das Werk

*) Siehe Kölnische Zeitung, Briefe von Ferdinand Hiller.

wirklich zu lang oder für das Fest unpraktisch war, so hätte Liszt nicht erst nach Vergeudung so vieler Mühe zu dieser Einsicht kommen müssen; wenn es ihm dagegen nicht an und für sich zu lang, sondern nur der Kürze der Zeit wegen unausführbar schien, so lag das nicht an den vorzüglichen Kräften der rheinischen Chöre und Orchester, die unter geschickten und erfahrenen Steuerleuten noch immer zum Ziele kamen: es hätte dann daran gelegen, dass Liszt es nicht verstand, die gegebene Zeit der Probe wahrhaft zu benutzen, dass er es versäumte, durch einsichtsvolles Dirigiren den Fehlern vorzubeugen, anstatt dieselben mit unendlichem Zeitverluste hinterher zu verbessern.

Die Aufführung am Abende war das ziemlich genaue Resultat der Probe. Das Programm lautete nun: Cantate von Bach, ohne den Schluss von Nr. 21; Symphonie von Schubert; Ballade von Schumann (obwohl eine Viertelstunde vor Beginn des Concertes es unentschieden war, wer die eine Bass-Partie wohl singen werde); Festklänge von Liszt; der kleine, mittlere Theil der Trilogie und am Schlusse der einzelne Chor: „Würdig ist das Lamm", von Bach. Herr Schieffer telegraphirte jetzt, er könne nicht kommen, Herr Dalle Aste liess sagen, er könne nicht singen, und so kam es denn auf den Zufall hinaus, dass Herr Reinthaler sich im letzten Augenblicke entschloss, die Partie des Harfners u. s. w. auszuführen. — In dem ersten Chor von Bach kam das Violin-Solo zu keiner rechten Wirkung, theils da es solchen Massen gegenüber überhaupt nicht concipirt war, theils da die Orchester-Begleitung es an der nöthigen Accuratesse fehlen liess. Herr Singer spielte vortrefflich, auch der Chor that seine Schuldigkeit, doch fehlte das wahre Ineinandergreifen, es fehlte der musicalische Fluss.

Die folgende Bass-Arie fiel aus; die Tenor-Arie wurde von den concertirenden Violinen (die Herren Singer und Stör aus Weimar) sehr schön begleitet. Herr Schneider war ausgezeichnet bei Stimme, er überwand glücklich die hohe Lage der Composition und sang mit edler Wärme und Innigkeit; der Beifall würde noch grösser gewesen sein, wenn die gleichsam in sich verschlossene Welt der Bach'schen Musik, deren Zaubergärten sich nur denen öffnen, die in sie hineindringen, dem Publicum zugänglicher gewesen wäre. Fräul. A. T. erhielt nach dem schönen Vortrage ihrer schwierigen Alt-Arie ehrenden Beifall. Das Publicum schien nach dem Choral den Schluss-Chor zu erwarten; die Aufnahme des Ganzen war nicht lebhaft. Dass man indessen entschlossen war, mit Freuden das aufzunehmen, was der Empfindungsweise nahe lag, bewies der stürmische Beifall, den die Sinfonie von Schubert hatte. Sie wurde mit Recht ohne Wiederholung gespielt. Wenn in dem ersten Satze es den Crescendo's auch an Gleichmässigkeit fehlte, wenn jene so wirkungsvolle feine Behandlung des Piano vermisst wurde, so war Feuer und Schwung andererseits nicht abzusprechen; namentlich wirkte der letzte Satz mit seinen prächtigen Themen, die in der kolossalen Besetzung wundervoll klangen, mit ausserordentlicher Macht, er riss das Publicum zu den anhaltendsten Bezeugungen lauten Beifalls hin.

In Schumann's Ballade trat zuerst die anmuthige Romanze für Tenor mit Harfen-Begleitung hervor. Sie wurde von Herrn Göbbels mit angenehmem Vortrage und mit einer Stimme ausgeführt, deren jugendlicher und sanfter Timbre zu dem Charakter des Troubadour so wohl passt; von Frau Pohl aus Weimar vortrefflich accompagnirt, ward dieses schöne Lied auf das wärmste applaudirt.

Die übrigen Nummern bieten wenig Einschnitte dar, welche dem Publicum Gelegenheit geben, über seine Empfindungen sich auszudrücken; ausgezeichnet wurde noch das Duett des Harfners und des Jünglings, als sie die Freiheit besingen, und worin namentlich das Einfallen des Chors in die Schlusszeilen, so wie die Wiederholung von grosser Wirkung waren. Die Ausführung des Ganzen liess Vieles zu wünschen übrig — wie hätte es nach einer solchen Probe besser sein können? Namentlich drückte das Orchester durch allzu starkes Accompagniren auf die Soli, und der Höhepunkt der Entwicklung, wenn der begeisterte Jüngling die Königin seine Liebe errathen lässt, ward unter dem Tremolo der Violinen verwischt; um so weniger konnte die schon in der Composition nur leichthin ausgeführte Katastrophe zur Geltung kommen. Der grauenvolle Fluch des Sängers und die plötzliche Erfüllung, die in langsam dahinschwebender klagender Weise vom Chor erzählt wird, ergreifen durch ihre musicalische Schönheit; doch lag es in der Natur der Sache, dass dieser Schluss nicht zu lautem Beifalle aufforderte. Die Partie der Königin wurde von Frau von Milde ausgeführt; sie bot nicht viel Veranlassung zur Entfaltung der Gesangeskunst, eben so wenig die des Königs, die Herr Ackens aus Aachen übernommen hatte, ein Dilettant, oder sagen wir nur ein Künstler, der sich durch die vortreffliche Leitung des Männergesang-Vereins Concordia grosse Verdienste um die Pflege des Gesanges erwirbt und dessen Solo-Vorträge dort sowohl, als auch in den anderen Concerten in vieler Beziehung höchst schätzenswerthe Leistungen sind.

Der zweite Theil begann mit den Festklängen von Liszt. Wir wollen, indem wir eine ausführlichere Besprechung des Werkes uns vorbehalten, hier nur bemerken, dass der Componist mit der Ausführung seines Werkes zufrieden sein konnte, das in seinem verschiedenen Tempowechsel, den unerwarteten rhythmischen und melodischen Figuren vielfache Schwierigkeiten zu überwinden bietet, und dass er am Ende desselben eine entschiedene Ovation Seitens der Mitwirkenden und auch des Publicums erhielt. In wie weit sie dem anwesenden Fest-Dirigenten galt und wie viel davon auf den Eindruck des Werkes kam, wollen wir nicht entscheiden; jedenfalls war der äusserst lebhafte, an Abwechselung der Klänge reiche und äusserlich glänzende Charakter des Werkes ein anregender Gegensatz zur Schumann'schen Ballade.

Den Festklängen folgte das kurze Mittelstück aus der Trilogie von Berlioz. Der Chor trug das Lied, namentlich das *pp* der dritten Strophe, recht schön vor; Herr Schneider bemühte sich mit all seinem Talente, durch einen würdigen und feinen Vortrag die Worte des Textes zu unterstützen; das Publicum blieb theilnahmlos: ein schwacher Versuch des Beifalls wurde mit bemerkbarem Zischen begleitet.

Den Beschluss machte der kurze Chor von Bach, der vom übermüdeten Publicum nicht mehr mit der Wärme aufgenommen werden konnte, mit der man ihn in der Probe begrüsst hatte.

Aus Holle's Verlag

sind abermals vier Bände voll Musik in die Welt ausgegangen, zwei Clementi, zwei C. M. v. Weber. In der Einleitung zu Weber's Werken findet sich eine juristische Verwahrung gegen die Ansprüche des älteren Verlegers Schlesinger. Da die Sache hier einmal öffentlich zur Sprache kommt, welche bereits anderswo im Stillen das Ihre gewirkt hat, so sind auch wir genöthigt, Partei zu nehmen. Vollkommen einstimmig mit Holle sind wir in dem allgemeinen Grundsatze, classische Werke, die nicht durch besondere Rechtshandlungen Privat-Eigenthum geworden und geblieben, für den grossen Verkehr zu erobern, zumal in solchem Falle, wo, wie hier, der ältere Verleger sein Monopol nach Herzenslust in selbstgesetzten Preisen ausbeutet. Darin ist Schlesinger gleich dem verstorbenen Cotta einzig in seiner Art. Wie Cotta, durch Schiller und Göthe reich geworden, erst nach wiederholentlich drohender Concurrenz die wohlfeilen, löschpapiernen Ausgaben zu veranstalten sich herabliess — (die Erben haben endlich besseres Papier dazu gethan mit leidlichen, theils ermässigten, theils erhöhten Preisen) —, so ist dem Schlesinger und manchem Anderen nicht anders beizukommen als durch offenherzig ausgesprochene, berechtigte Concurrenz. Weber's Oberon zu 6½ Thlr., Bach's Matthäus-Passion zu 7½ Thlr. im Clavier-Auszug, zu 18 Thlr. in der Partitur, Gabrieli zu 10 Thlr. (2 Bde. Text mit 450 S., Noten mit 150 S.) — das sind Preise, die mit gewöhnlichem Menschenverstande zu begreifen unser eins nicht vermag. Geben wir auch vollkommen zu, dass für grosse Unternehmungen bei grossem Risico auch anständige Preise den Unternehmer decken müssen und dass in einer grösseren Verlagshandlung mancher Verlust an flauen Artikeln durch den Gewinn an gangbaren auszugleichen ist, so erklärt doch diese billige Erwägung keineswegs alle Schlesinger'schen Preis-Courante, da z. B. im musicalischen Gebiete Breitkopf, Simrock, Schott, André, im literarischen Hahn in Hannover, Reimer und Wohlgemuth in Berlin den Anstand mit Bescheidenheit verbinden. Man vergleiche nur statt aller die Preise der trefflichen Clavier-Auszüge Mozart'scher Opern und Händel'scher Oratorien mit denen der Weber'schen. Bis uns eine kundige Hand durch beglaubigte Notizen eines Besseren belehrt, halten wir daran fest, dass hier ein berechtigter Krieg des kleinen gegen das grosse Capital Statt findet, mögen auch Signor Schlesinger und Consorten ausrufen:

populus me sibilat, at mihi plaudo
ipse domi, simulac nummos contemplor in arca.
(Hor. Sat. 1. 1, 66.*)*

Daneben dürfen wir aber auch den jüngeren Aufstrebenden ins Gedächtniss rufen, dass sie die feine Linie zwischen Recht und Billigkeit stets vor Augen halten und nicht über die Gränze flattern, wo es gehen möchte wie mit Ikarus, da er dem verführerischen Gold der Sonne zuflog und verbrannte elendiglich. Das gesammte Rechtsverhältniss getrauen wir uns nicht zu beurtheilen; daher auch etwaige Vorschläge zur Vervollständigung der Gesetze über den Schutz literarischen Eigenthums uns nicht zustehen. Sicherlich aber wird jeder wohldenkende Unbefangene einstimmen, dass einerseits 100—1000jährige Privilegien so unbillig wie unausführbar sind, andererseits aber ein vernünftiger Schutz gegen Freibeuter und Wegelagerer dem allgemeinen Wohlstande wie dem Rechtsgefühl gleich unentbehrlich ist.

Doch genug von diesen Aeusserlichkeiten. An Holle nun, dem wolfenbütteler Unternehmer, rühmen wir die Mannigfaltigkeit und Wohlfeilheit seiner Ausgaben. Hier und da müssten sie correcter sein; auch ist uns aufgefallen, dass die Clavier-Auszüge der Weber'schen Ouverturen, welche keineswegs wörtliche Abdrücke der Schlesinger'schen sind, nicht immer die schönste und edelste Fassung geben. So z. B. die Ouverture zum Freischütz; sie ist in Weber's Original-Arbeit ein unübertreffliches Meisterwerk von Clavier-Auszug. Dagegen fällt die Holle'sche zweihändige merklich ab; die vierhändige ist genügend. Dass alle Ouverturen doppelt gegeben, zu zwei und zu vier Händen, ist dankenswerth; die Jugend-Arbeiten: Sylvana und Abu Hassan, möchte man freilich leicht entbehren, da sie ziemlich gehaltlos sind. Dagegen ist es erwünscht, die mancherlei Claviersachen hier in zwei stattlichen Bänden auf Einem Fleck zu sehen. An ihnen zeigt sich sowohl der Zeitgeist als Weber's specifischer Geist bewährt, indem die grosse Sonate mit ihrer weitfaltigen Gliederung ihm weniger gelingt, gleich Chopin, als die *Morceaux de salon*; man vergleiche die vier *grandes sonates* mit den zwei köstlichen Polonaisen u. s. w.

Die zwei letzten Bände von Clementi enthalten Claviersachen zu zwei und zu vier Händen. Von den ersteren ist wohl die in *A-dur*, Nr. 55, Op. 50, die vorzüglichste; die übrigen haben meist hübsche Finales, während ihre (ersten) Hauptsätze gewöhnlich zu lang sind. Dieses hängt mit der Grund-Eigenthümlichkeit Clementi's zusammen; sie ist mehr auf formelle Rundung und glatte Eleganz gerichtet, als auf Tiefe; und eben weil es ihm an herzerschütternder Leidenschaft fehlt, so ist seine Wirkung minder gross und er selbst desshalb mehr, als billig, vergessen. Wer ihm aber aufmerksam nachgeht, der findet manch Blümchen am Wege, manch Veilchen am Bache; gewiss aber findet er Treue und Milde, wie sie auch das wohlgelungene Portrait in schönem Stich vor dem Titel des dritten Bandes darstellt; ein lieblich väterlicher Zug darin gewinnt uns doch und gemahnt an eine gewisse Verwandtschaft mit Vater Haydn.

Die dem dritten Theile vorangehende Lebensbeschreibung Clementi's von Döring ist fast einerlei mit der in Schilling's Universal-Lexikon, welche L. R. unterzeichnet ist; sie geht nirgends in die Seele, gibt keinen Aufschluss über das Innere, den Gedanken-Inhalt, die künstlerische Begabung, sondern erzählt den äusseren Lebensverlauf nach dem Muster der alten *fasti consulares per annos digesti*. — Die Beschreibung von C. M. Weber's Leben hat derselbe Verfasser, Döring, sorgfältiger gehalten und gibt darin manche schöne und neue Aufschlüsse; doch ist daneben die, wenn auch nicht geistvoll erzählte, in Schilling's Wörterbuch noch immer als Ergänzung zu beachten.

Schliesslich erneuern wir die Bitte, es möge doch der König des alten Clavierspiels, Scarlatti, recht bald durch unseren rührigen Verleger dem grossen Publicum zugänglich gemacht werden, wenn nicht buchhändlerische Bedenken widerstehen; künstlerische Bedenken werden schwerlich Statt finden. E. K.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Flotow hat vom Könige von Preussen den Rothen Adler-Orden III. Classe, und Joachim vom Könige von Hannover die grosse goldene Ehren-Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Der Violin-Virtuose F. Laub ist vom Könige von Preussen zum Kammer-Virtuosen ernannt worden.

Der Referent der Süddeutschen Musik-Zeitung sagt über die Aufführung des Messias in Aachen unter Anderem: „In Proben und Aufführung war nicht zu verkennen, dass Liszt Kälte und Gleichgültigkeit dem Werke gegenüber zur Schau trug. Die Unsicherheit in Angabe der Tempi, das ewige Schwanken in denselben, theilweises Jagen oder Schleppen zeigten zur Genüge, dass Liszt hier nicht zu Hause. Dass bei solchem Stande der Dinge von einer feineren Ausführung nicht die Rede sein konnte, ist natürlich. — Schliesslich noch die Bemerkung, dass der Messias, so gute Kräfte auch hier vereinigt waren, nicht die begeisternde Wirkung machte, deren er fähig ist. Die Gründe hierzu liegen in diesen Zeilen offen da. Wir kennen wenig Werke, bei denen der ganze innere Mensch so in Anspruch genommen wird bei der Ausführung, wie gerade beim Messias. Ein Werk, das in einer lebenskräftigen Anschauung des Christenthums wurzelt, dessen Schöpfer hier sein Bestes nach einem reichen Leben voll Erfahrung und ausgezeichnet durch männliche Würde und Festigkeit niedergelegt hat, verlangt auch bei allen Ausführenden volle Kraft und Hingebung — und die war eben nicht überall da, namentlich nicht bei dem Dirigenten, der meist nur den Tactschläger abgab."

*** Aus Mainz. Der in Nr. 21 Ihres geschätzten Blattes aufgenommene Bericht über hiesige musicalische Verhältnisse hat in Nr. 22 der hier erscheinenden Süddeutschen Musik-Zeitung eine Erwiderung hervorgerufen, die nicht geeignet sein dürfte, den unbefangenen Leser vom Gegentheil unserer Behauptungen zu überzeugen. Der Ton derselben, dem man nicht selten dann begegnet, wenn es dem Widersacher an überzeugenden Thatsachen gebricht, überhebt uns einer längeren Entgegnung, da wir mit ähnlichen Waffen zu kämpfen nicht gewohnt sind. Die Thatsache des Ignorirens ehrenwerther musicalischer Bestrebungen am hiesigen Orte steht fest. Die Entschuldigung, dass der hiesige Kunstverein keine öffentlichen Concerte gebe, ist nicht stichhaltig; denn wie sollten die Leistungen eines Vereins, welcher die Anzahl von beiläufig 700 Mitgliedern aus

der intelligentesten Classe der Einwohnerschaft von Mainz umfasst, einer öffentlichen Besprechung desshalb unwerth sein, weil sein Publicum eine geschlossene Gesellschaft bildet? Derselbe Fall findet ja auch bei der Liedertafel Statt! Wir könnten noch manche Belege für unsere Behauptung anführen, z. B. die Orgel-Concerte der Herrn Lux, die Aufführung des Oratoriums „Der Jüngling von Naim" von Lindpaintner, die jährlichen Concerte unserer braven Violoncellisten (von denen das des Herrn Horn, weil Mitglied der Liedertafel und guter Tenor, regelmässig besprochen, das des Herrn Frisch regelmässig ignorirt wird) u. s. w., beschränken uns aber darauf, die Süddeutsche Musik-Zeitung um Belege für ihre Behauptung zu bitten, es sei durchaus nicht das Verdienst des Capellmeisters Lux, die Ruy-Blas-Ouverture, die Eroica-Sinfonie u. s. w. zum ersten Male mit dem hiesigen Orchester zur Aufführung gebracht zu haben.

Das diesjährige Liederfest des schwäbischen Sängerbundes wurde in Tübingen abgehalten. Gegen 1500 Sänger hatten sich betheiligt. Uhland und Silcher wurden mit Abendmusik ausgezeichnet.

Das seit längerer Zeit angekündigte Erscheinen des Liszt'schen Clavier-Concertes hat nunmehr Statt gefunden. Das Werk ist von der Haslinger'schen Hof-Musicalienhandlung in eben so sorgfältiger als artistisch gelungener Ausstattung verlegt worden, und zwar in vollständiger Partitur zu dem Preise von 4 Fl., dann die Clavierstimme mit Begleitung eines zweiten Claviers als Remplacement des Orchesters zu dem Preise von 3 Fl.

Wiesbaden. Die Fest-Vorstellung der Oper „Robert der Teufel" war von doppeltem Interesse, als der neue Intendant Frhr. v. Bose damit gleichsam debutirte und einen Vorgeschmack dessen gab, was man von seinem Kunstsinne und seinem feinen Geschmack zu erwarten hat. Die Oper war durchgehends brillant ausgestattet, zuvörderst in Bezug auf die Solo-Partieen. Herr Niemann sang den Robert, Herr Dalle Aste den Bertram, Frau Köster-Schlegel die Alice, Fräul. Wildauer die Prinzessin. Schon in der Wahl dieser Kunst-Persönlichkeiten bewies der neue Intendant sehr viel Tact. Die äussere Ausstattung war glänzend und geschmackvoll, ohne überladen zu sein.

Frau Anglés de Fortuni hat Hamburg verlassen, um sich an den Rhein zu begeben und in den dortigen Bädern zu concertiren.

Der hamburger „Th. Ch." wird aus Wien geschrieben: „Seit einigen Tagen durchzieht die theatralischen Kreise das Gerücht von dem bevorstehenden Rücktritt des bisherigen artistischen Directors des Hof-Burgtheaters, Herrn Dr. Laube, als dessen Nachfolger der als Dichter bekannte k. k. Regierungsrath Freiherr von Münch-Bellinghausen (pseudonym Friedrich Halm) bezeichnet wird. Wahrscheinlich nur ein Gerücht!

Salzburg. Unter dem dem Mozarteum in Salzburg zugekommenen Nachlasse der Gräfin Cavalcabo befindet sich auch das Diplom der philharmonischen Gesellschaft in Bologna, welches Mozart in seinem 16. Lebensjahre von der gedachten Akademie erhielt, nachdem er in einer halben Stunde bei verschlossenen Thüren die ihm zur Aufgabe gestellte vierstimmige Antiphonie ausgearbeitet hatte.

Flotow's mecklenburgische Oper „Andreas Mylius" kam zur Einweihung des grossherzoglichen Schlosses am 26. Mai in Schwerin zur Aufführung. Der Stoff ist dem Leben des Kanzlers Andreas Mylius aus der Zeit Johann Albrecht's entnommen. Die Oper hat für den mecklenburgischen Zuhörer einen besonderen Reiz, da eine Reihe von Gesanges-Einlagen in plattdeutscher Mundart vorkommen. Die Aufnahme war zweifelhaft.

Arnheim. Die deutsche Opern-Gesellschaft des Herrn v. Westen setzt ihre Vorstellungen mit dem besten Erfolg und unter grossem Beifalle fort. Der Arnheimer Courant meldet mit voller Befriedigung, dass die Gesellschaft zusammengestellt ist und tüchtig wirkt, dass die Direction das Mögliche thut, durch Wahl und Verdienst der Vorstellungen anzuziehen, und dass letztere mit jedem Abende gerundeter werden. — Das Unternehmen verdiene die lebhafteste Unterstützung des Publicums. Gegeben wurde am 26. Mai „Der Freischütz", am 2. Juni „Robert der Teufel", am 4. eine Wiederholung der „Hugenotten", am 6. „Die Stumme von Portici".

Deutsche Tonhalle.

Dass uns auf das Preis-Ausschreiben vom Juni v. J. 39 Operetten-Texte in der bestimmten Zeit zugekommen sind, haben wir bereits im Januar d. J. angezeigt, und veröffentlichen wir nun hiermit das Ergebniss der Beurtheilung dieser Werke von Seiten der erwählten Preisrichter, der Herren Hof-Musik-Director L. Hetsch hier, Hof-Musik-Director C. A. Mangold in Darmstadt und königlicher Capellmeister W. Taubert in Berlin.

Den Preis erhielt durch Stimmenmehrheit „Der Liebesring" von Dr. Hermann Th. Schmid in München zuerkannt; besondere Belobung durch zwei Stimmen: „Der Seeräuber" von Friedr. Lichterfeld, k. Hof-Schauspieler in Berlin; sodann je durch Eine Stimme: „Cambaspe" von „Nichtgenannt" (welcher das Manuscript dem Vereine überlassen), „Das Schloss am Rhein" von Ernst Pasque, Hof-Opern-Regisseur in Weimar, „Quintin Messis" von Robert Knauer, Stadtphysikus in Gotha, und Theobald Buddeus, Diaconus zu Waltershausen, auch: „Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's" von Franz Albert von Mannheim (pseudonym).

Die Rückgabe der Preisbewerbungen geschieht nur auf unmittelbares Verlangen, wie solches in den Vereins-Satzungen (14 i) näher bezeichnet ist.

Mannheim, den 19. Mai 1857. Der Vorstand.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. KÖLN, 4. Juli 1857. V. Jahrgang.

Die dritte Fahrt des kölner Männergesang-Vereins nach London.

Am 23. Mai führte ein langer Eisenbahn-Zug zum dritten Male eine Schar von 86 Mitgliedern des kölner Männergesang-Vereins von Köln über Aachen, Gent und Lille nach Calais, von da über den Canal nach England,

eingefasst vom stolzen Meere,
dess Felsgestade jeden Wellensturm
des neidischen Neptunus wirft zurück.

Es ist gewiss in der Geschichte der Musik und der Kunstreisen eine beispiellose Erscheinung, dass ein Dilettanten-Verein das durchführen konnte, was selbst den berühmtesten Virtuosen in den Perioden ihrer grössten Blüthe nicht gelungen ist. Wir meinen die ununterbrochene Reihe von dreizehn öffentlichen Concerten binnen zwölf Tagen hinter einander, bei welchen die Säle jedes Mal von Zuhörern gefüllt waren, und meinen ferner die Thatsache, dass trotz der ungeheuren Kosten der Reise von 90 Personen hin und zurück und des vierzehntägigen Aufenthalts in London (1000 Thlr. jeder Tag!) dennoch ein bedeutender Ueberschuss von der Einnahme erzielt worden ist. Dass dies nur in London, wo nichts unmöglich ist, möglich sei, ist richtig; allein auch dort ist es noch nie da gewesen und ist um so mehr zu verwundern, da die Neugierde, wie es hier der Fall war, schon durch zweimaliges Auftreten desselben Vereins (in den Jahren 1853 und 1854) vollständig befriedigt war.

Die hauptsächlichste Ursache dieser unerhörten Theilnahme des londoner Publicums aus den ersten Classen der Gesellschaft finden wir in den eigenthümlichen musicalischen Zuständen von England, über die wir uns auch schon früher in diesen Blättern ausgesprochen haben. England, namentlich London, ist in vieler Hinsicht mit dem alten Rom zu vergleichen. Die Macht, die über den halben Erdkreis wo nicht gebietet, doch wenigstens von ihm geachtet oder gefürchtet wird, der Reichthum, den der Welthandel, welchen diese Macht beschützt, aufgehäuft hat, haben ungefähr dieselben Resultate für das Kunstleben in London erzeugt, wie einst in Rom. Die Kunstschätze aller Länder werden dahin zusammengeschleppt, aber der schöpferische Geist der Künstler kann nicht importirt werden. So wird denn auch im Gebiete der Tonkunst alles Ausgezeichnete, alles in Europa Namhafte und Berühmte von Componisten und Virtuosen wenigstens zeitweise nach London gezogen; ja, die meist reiche Aernte an Beifall und Geld hat auch ein Zusammenströmen der Tonkünstler aus freiem Willen dorthin schon seit Jahren veranlasst.

Die Folge davon ist für den musicalischen Kunstgeschmack in England bedeutend gewesen, und zwar merkwürdiger Weise in doppelter, einander entgegengesetzter Weise. Die Anwesenheit und Wirksamkeit von Händel, Haydn, Mendelssohn hat aus dem Ernste, der im Charakter der Briten liegt, den Sinn für die edelsten Gattungen der Instrumental- und Vocal-Musik, für die Sinfonie und das Oratorium, entwickelt. Die protestantische Orthodoxie hat zur Verbreitung des Geschmacks an Oratorien dann auch das Ihrige beigetragen, und so sehen wir denn in England sehr häufige Aufführungen von geistlicher Musik der genannten Gattung und bei jeder einen Zudrang und eine Theilnahme der Zuhörerschaft, die man in solchem Grade in keinem anderen Lande findet, selbst nicht in Deutschland, dem eigentlichen Vaterlande der protestantischen Kirchenmusik, geschweige denn in Frankreich, wo gar kein Sinn dafür vorhanden ist und wo selbst talentvolle Componisten, wenn sie ja einmal den Gedanken zu einer geistlichen Musik fassen, die sich nicht in den Formen des katholischen Cultus bewegt, auf die sonderbarsten Abwege

gerathen, wie z. B. neuerlich Berlioz in seiner Trilogie „Die Kindheit Christi". Der Geschmack nach dieser Richtung hin ist denn auch in der That bei dem englischen Publicum sehr ausgebildet, und von allen Versuchen einheimischer Componisten überhaupt gelingen immer noch diejenigen am besten, welche in dieser Gattung die grossen deutschen Muster nachahmen.

Dagegen hat die deutsche Oper in England nicht Wurzel fassen können, weder mit deutschem noch mit englischem Texte. Selbst die Anwesenheit C. M. von Weber's in London hat keinen dauernden Einfluss gehabt; sein Oberon ist von der Bühne verschwunden, und was vom Freischütz noch lebt, zeigt sich in trauriger Gestalt nur auf untergeordneten Bühnen und von ephemeren Opern-Gesellschaften der Wolfsschlucht wegen dann und wann wieder hervorgeholt. Eben so wenig hat Marschner, dessen Vampyr zu seiner Zeit über sechszig Vorstellungen erlebte, auf die Dauer Boden fassen können. Mozart's Don Juan, Beethoven's Fidelio werden zwar heute noch — wenigstens alljährlich Ein Mal — gegeben, aber von den Italiänern und so, dass ihnen alle Hoheit abgestreift wird.

So ist es denn nur die italiänische Oper, die in England schon seit einem vollen Jahrhundert vorherrscht und die sonderbare Erscheinung darbietet, dass ein Publicum, welches nicht nur mit Aufmerksamkeit, sondern mit Andacht die Oratorien anhört, die Aufführungen des Messias wie einen Gottesdienst ansieht, nicht zufrieden ist, wenn es in dem Textbuche am Rande nicht jede Bibelstelle genau angegeben findet, das Hallelujah stets stehend in Ehrerbietung und Begeisterung anhört, dass dasselbe Publicum trotz der fabelhaft hohen Eintrittspreise zwei Häuser der italiänischen Oper während fünf bis sechs Monate jährlich füllt und durch das ewige Einerlei der Musik und selbst der Künstler, die Jahrzehende lang auf Einer und derselben Bühne dieselben Rollen absingen, ungestört in diesem Genusse schwelgt!

Dieser verkehrte Kunstgeschmack ist nun eben durch das Zusammenströmen der künstlerischen Berühmtheiten und deren Virtuosen-Leistungen entstanden und wird dadurch erhalten und genährt. Die Theilnahme am dramatischen Inhalt der Oper ist in dem Vaterlande Shakespeare's nicht vorhanden; neun Zehntel des Publicums verstehen kein Wort von dem, was gesungen wird. Die Zuhörer haben zwar grosse und kleine Textbücher in Händen, in denen die englische Uebersetzung dem Originale zur Seite steht, ja, in den grossen sind auch die Thema's der einzelnen Nummern, oft halbe Arien in Noten mit Clavier-Begleitung abgedruckt; trotz alledem verlieren die Nachleser und Nachleserinnen sehr bald den Faden, und es ist spasshaft, das Umherirren der schönen Augen der vornehmen Damen in den Büchern zu beobachten, bis sie plötzlich auf einer Seite verweilen, deren Inhalt nicht im Geringsten zu dem passt, was auf der Bühne gesungen wird. Allein was thut's? Man hört doch die Grisi, Piccolomini, Spezzia, den Mario, Gardoni, Guglielmi u. s. w. singen und trillern, schreien und rasen, man nimmt die beliebtesten Bruchstücke der Musik Schwarz auf Weiss mit nach Hause, und mit Hülfe eines gefälligen Gesanglehrers lernt man sie auswendig und ist im Stande, in Gesellschaft seine Bewunderung über diese oder jene Kunst-Notabilität auszusprechen und sein Urtheil durch Summen und Trallern eines Stückchens Melodie zu kräftigen. Diese Veritaliänerung hat so weit um sich gegriffen, dass man in London keinen Leierkasten hört, der ein englisches Lied oder ein Stück aus einer classischen Oper oder eine Ouverture u. dgl. spielt; alle mit einander orgeln von Morgen bis Abend italiänische Arien ab.

Nun denke man sich, dass vor einem Publicum, das mit solchen Süssigkeiten überfüttert wird, das Natur und Wahrheit der Kunst über die raffinirteste Künstelei fast vergessen hat, das in jeder Hinsicht durch Concert-Musik überreizt ist, dass vor einem solchen Publicum auf einmal die Klänge eines einfachen Liedes ertönen, gesungen von achtzig frischen, wohllautenden Stimmen mit dem Ausdrucke wahrer Empfindung, natürlichen Gefühls —: da erwacht in den Hörern der doch nicht ganz untergegangene Sinn für den Volksgesang, der ja auch auf dem Inselland schöne Blüthen in den schottischen, irischen und englischen Glees und Songs getrieben hat; da regt sich, ihnen selbst unbewusst, eine verwandte Gefühlsweise in ihrem Innern, die germanische Natur siegt, und das deutsche Lied, das ernste wie das fröhliche, dringt unwiderstehlich in Herz und Sinn und erobert den Boden wieder, den fremdländisches Gewächs überwuchert hat.

Daher die Thatsache eines drei Mal wiederholten beispiellosen Erfolges; er liegt hauptsächlich in der Kraft der Gegenwirkung, er ist das Resultat einer Reaction, die man durchaus nicht überschätzt, wenn man von ihr einen nachhaltigen Einfluss auf einen Theil der musicalischen Zustände in London erwartet, nämlich auf denjenigen, welcher den Gesang betrifft. Schon haben sich in Folge der Concerte der kölner Sänger in London Gesang-Vereine von Dilettanten gebildet, nicht bloss Liedertafeln, sondern vollständige Chor-Vereine von Damen und Herren, unter denen

die beiden unter der Leitung von **Benedikt** und **Leslie** die bedeutendsten sind, welche den Sinn für die wahre Musik wieder wecken und nähren, indem sie sich zunächst in sehr richtig berechneter Weise an die englischen Nationallieder und die Gesänge von Henry Bishop und Anderen anschliessen und von diesen dann auf die Werke der deutschen Meister übergehen.

Der erstgenannte dieser Vereine zählt unter dem Protectorate des auch bei uns von Berlin und Wien her bekannten Musikfreundes Grafen von Westmoreland 300 Mitglieder, und Julius Benedikt, der Dirigent desselben, sprach es in der Rede, mit welcher er den von dieser *Vocal Association* eingeladenen kölner Verein in Hanover Square Rooms, dem Locale derselben, empfing, öffentlich aus, wie folgenreich das Auftreten der deutschen Sänger für London gewesen sei und sein werde. Er sagte unter Anderem: „Ihre wiederholte Anwesenheit in England hat einen Einfluss auf die hiesige Gesangmusik gehabt, den Sie selbst nicht ahnen konnten. Auch dieser Verein, in dessen Namen ich Sie heute begrüsse, verdankt seine Entstehung der Anregung, welche Ihre Concerte gegeben haben" u. s. w. — Die Chorgesänge von H. Bishop, J. Benedikt, Bortnianski, Abt, Mendelssohn machten einen sehr erfreulichen Eindruck; in den meisten war der Vortrag schon recht genau und hübsch abgerundet, und namentlich die Frauenstimmen hatten einen frischen und lieblichen Klang.

Solchen Thatsachen, wie dem gegenwärtig wieder erneuten Enthusiasmus und der bereits ins Leben getretenen Nachwirkung des früheren gegenüber, muss man die Concerte des kölner Männergesang-Vereins in London als ein Ereigniss betrachten, das für ihn selbst höchst ehrenvoll und für die Ausbreitung des künstlerisch gebildeten Chorgesanges von nicht geringer Bedeutung ist. Alle Mitwirkenden, der Vorstand, der Dirigent, sämmtliche Mitglieder verdienen desshalb den Dank und die Anerkennung der Kunstfreunde; denn der errungene Erfolg ist wahrlich bei jeder Fahrt nur mit grossen Opfern, Anstrengungen und Mühen erkauft worden. Dafür ist es aber auch ein erhebendes Gefühl, von erhöhter Stelle herab **zwölftausend Menschen**, wie am 6. Juni im Krystall-Palaste zu Sydenham, vor sich zu überschauen und diese mit den buntesten Farben der Mode geschmückte Volks-Versammlung aus den gebildeten Classen der Residenz der Königin der Meere durch den Gesang eines einfachen deutschen Volksliedes, wie „Die drei Röslein", so zu ergreifen, dass ihre Begeisterung nach athemloser Stille wie ein Gewittersturm losbricht. Solche Momente sind selten, und die grösste Virtuosität des Einzelnen wird nie etwas Aehnliches erzeugen.

Diese Erfahrung — und sie hat sich in jeder Stadt und in jedem Concertsaale bei der dreimaligen Anwesenheit in England wiederholt und zeigt sich auch auf allen Sängerfesten in Deutschland — lehrt uns denn auch, dass die wahre Aufgabe des vierstimmigen Männergesanges nicht in der Aufführung ausgedehnter und kunstreicher Chöre mit contrapunktischer Arbeit besteht, sondern in dem ursprünglich natürlichen, durch technische Vollendung aber künstlerisch verschönerten Vortrage des einfachen Liedes. Das Quartett von Männerstimmen ist vorzugsweise **lyrisch**; sein Ursprung ist das deutsche Volkslied, und diesen sollte es nie verläugnen. Damit ist das Geschrei über die Wahl der Stücke, welches eben aus Verkennung des eigentlichen Charakters des Männer-Vocal-Quartetts öfter erhoben wird, zum grössten Theile widerlegt, wobei wir natürlich keineswegs in Abrede stellen wollen, dass auch die Wahl der lyrischen Gesänge einer strengen Sichtung unterliegen und nur Würdiges vorgeführt werden müsse. Allein man sucht das Würdige oft fälschlich, wenn man den Charakter der Männlichkeit im Leben und Wirken ausschliesslich ins Auge fasst und, wie heutzutage leider so häufig, das Wesen der Musik darüber aus den Augen setzt, das Wesen der Kunst, insbesondere der Gesangeskunst, die ihre unverletzbaren Rechte hat.

So haben denn auch in London die Chöre von Mendelssohn zur Antigone, dessen „An die Künstler", Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt", V. Lachner's 66. Psalm, B. Klein's „Hoch thut euch auf", obwohl alle dort noch nie gehört, zwar Anerkennung gefunden, auch war die Kritik voll Lobes über die vortreffliche Ausführung auch dieser grösseren Sachen durch den kölner Verein; allein eine durchschlagende Wirkung machten nur die Lieder und die einfachen Gesänge. Auch muss man zur Ehre des londoner Publicums sagen, dass es nicht bloss durch Otto's „Schwäbisches Tanzlied", Kücken's „Junge Musicanten" und Aehnliches in einen Entzückungsrausch versetzt, sondern dass z. B. Mozart's *Ave verum* in Exeter Hall von den 2500 Zuhörern *da capo* verlangt wurde, dass die Volkslieder ernsten Inhalts: „Jetzt gang i ans Brünnele", „In einem kühlen Grunde" u. s. w., und Lieder wie C. M. v. Weber's „Schöne Ahnung", „Freiheitslied", „Schlummerlied", „Schwertlied", „Lützow's wilde Jagd", Mendelssohn's „Wasserfahrt", „Abschiedstafel", „Der frohe Wandersmann", „Der Jäger Abschied", „Abendständchen", „Liebe und Wein", „Türkisches

Schenklied", C. Kreutzer's „Tag des Herrn", „Die Capelle", „Frühlingsnahen", Neukomm's „*Tenebrae factae sunt*", Schumann's „Lotosblume" u. s. w. stets einen grossen Eindruck machten. Von den heiteren Gesängen zündeten die beiden oben genannten, Marschner's „Heideh" und Girschner's „Hüte dich!" am meisten.

Der Verein hat an den zwölf Wochentagen vom 25. Mai bis 6. Juni in Hanover Square Rooms zehn, in Exeter Hall zwei Concerte gegeben, im Krystall-Palaste zu Sydenham eines, ferner am 5. Juni in Buckingham Palace vor Ihrer Maj. der Königin und dero engerem Hofcirkel, und am Geburtstage der Königin (den 24. Mai, der aber am 26. officiel gefeiert wurde) zu Apsley House, der Residenz des Herzogs von Wellington, gesungen. Er ist also im Ganzen funfzehn Mal aufgetreten, was allein schon, zumal wenn man die Proben mit in Anschlag bringt, unseren obigen Ausspruch über die Opfer, welche die Mitglieder der Sache der Kunst gebracht, hinlänglich rechtfertigt. Die meisten von diesen Concerten waren so genannte Morgen-Concerte, d. h. von $3\frac{1}{2}$ bis $5\frac{1}{2}$ Uhr Nachmittags, was denn die Abende für den Besuch der Theater und andere Abend-Vergnügungen frei liess. Auch das Concert im Krystall-Palaste begann um 3 Uhr, nachdem die Palast-Direction dem Vereine ein glänzendes *Déjeuner dinatoire* gegeben hatte. Beiläufig gesagt, speis'ten hier 96 Personen in einem Saale, den man in den ungeheuren Räumen des Krystall-Palastes als ein Neben-Cabinet vorher gar nicht bemerkt hatte. Die zwei Concerte in Exeter Hall waren Abend-Concerte und begannen um halb neun Uhr, die Soireen in Buckingham Palace und in Apsley House um zehn Uhr Abends.

Das Concert bei Hofe war nicht bloss an und für sich, sondern auch noch durch besondere Umstände höchst ehrenvoll für den Verein, indem Ihre Majestät die Königin erst am Donnerstag den 4. Juni Abends von der Insel Wight nach London gekommen war und gleich für den folgenden Tag die Anordnung des Concertes befahl. Ferner war ausser dem Prinzen Albert und der Prinzess Royal Königl. Hoheiten nur ein ausgewählter Kreis von einundzwanzig Personen eingeladen, und ausser den Gesängen des Vereins fanden keine Künstler-Vorträge irgend einer anderen Art Statt. Die Allerhöchsten Herrschaften äusserten in den huldvollsten Ausdrücken ihre Zufriedenheit gegen den Dirigenten Herrn Franz Weber und gegen mehrere Mitglieder des Vereins. Es wurden neun Lieder gesungen, darunter „Der Gondolier", Composition von Franz Weber für Bariton-Solo und Chor (Solo: Herr M. DuMont-Fier), und „Dein Wohl, mein Liebchen" von A. Zöllner für Tenor-Solo und Chor (Solo: Herr B. Peretti). Eröffnet wurde das Concert mit dem Liede „Die Rose von England", Gedicht von L. Bischoff, Musik von Fr. Weber, als Huldigungsgruss an die Prinzess Royal, die verlobte Braut des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen. Ein Souper mit wahrhaft königlicher Bewirthung beschloss den Abend.

Das 35. niederrheinische Musikfest.

III.

(S. I. Nr. 25, II. Nr. 26.)

Das Künstler-Concert am dritten Tage fand ein sehr angeregtes und belebtes Publicum. Es begann mit der Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, einem seiner nachgelassenen Werke. Sie ist in unglaublich kurzer Zeit componirt und erhebt sich nicht zu der genialen Höhe der übrigen Ouverturen; es gebricht ihr jene charakteristische Färbung, jene ins Feinste ausgeführte Stimmung, durch welche sich Mendelssohn's Arbeiten auszeichnen. Indessen mit grosser Bravour concipirt, ist sie nicht ungeeignet für den Anfang eines Concertes, und hat noch den grossen Vorzug, dass sie leicht einzustudiren ist. Sie machte, wenngleich ohne feinere Nuancen, doch feurig und in schnellem Tempo ausgeführt, ihre Wirkung. Ihr folgte eine Concert-Arie für Alt von einem jungen holländischen Componisten, R. Hol aus Amsterdam, vorgetragen von Fräul. A. T. Es schien uns, als wäre sie eigens für die Sängerin geschrieben, so sehr war sie der Natur ihres Materials angepasst, und gab der Gesanges-Künstlerin Gelegenheit, Ausdruck, Geläufigkeit und schönen Umfang der Stimme zu zeigen. Dies ist schon ein grosser Vorzug einer Arie und immer ein Zeichen von einem Talente, welches aus sich heraus zu gehen versteht. Als Composition gab sie Zeugniss von ernstem Streben nach klaren und ausgebildeten Formen, von echter musicalischer Empfindung, von einem Sinne, welchem die Seele der Musik, der Gesang, erschlossen ist. Die mittlere Partie würde wesentlich gewinnen, wenn sie zu kürzen wäre. Doch ist es möglich, dass ein etwas rascheres Tempo oder ein besseres Accompagnement ihre Länge weniger fühlbar macht. An jenem Abende war nur der Vortrag der trefflichen Dilettantin zu loben, im Orchester dagegen wurden vielfache Fehler bemerkbar, die Niemand so lebhaft empfunden haben mag, als der anwesende Componist selbst; doch brauchte man nicht der Componist zu sein, um sie zu hören. Die Sängerin und ihre Wahl fand leb-

haften, anhaltenden und wohlverdienten Beifall. Herr Concertmeister Singer trug hierauf das Beethoven'sche Violin-Concert vor. Diese wundervolle Composition ist in dem letzten Decennium so sehr auf den Höhepunkt ihrer Anerkennung gekommen, dass bei feierlichen Veranlassungen fast kein Geiger etwas Anderes zu spielen versucht. So ist sie denn ein wahrer Prüfstein für Violinisten, und das Gefühl des nahen Vergleichs mag auch manchen befangener machen, als es ihm selber lieb ist. Fast schien es uns, als erläge der vortreffliche Künstler, der sie diesmal vortrug, dem Gefühle, dass er mit der Erinnerung an Joachim um die Wette spielen müsse; er kam nicht ganz zu der Ruhe, zu der Macht und Tiefe des Ausdrucks, zu der ihn seine ausgezeichnete Technik und das, was man ausserdem von ihm und in der Probe hörte, befähigten. Vorzüglich schön ist seine Bravour, namentlich seine Scalen; in der Cantilene im zweiten Satze wollten feine Ohren hier und da eine kleine Abweichung von jener absoluten Reinheit bemerken, welche unerlässlich ist, wenn sich über die Seele des Hörers jener unwiderstehliche Zauber ausgiessen soll, der die Welt und Alles beim süssen Schwelgen in Tönen vergessen lässt. Der Virtuose wird uns nicht zürnen, wenn wir nichts verschweigen; er hat grosses Talent und sehr viele Stufen auf der Bahn zum Parnass schon erstiegen; das Publicum ward ergriffen und lohnte mit stürmischem Applaus.

Hierauf hörten wir ein Stück aus einer Hymne von Cherubini: „*Inclina Domine aurem tuam*", ein Adagio für Chor mit einem melodiösen Mittelsatze für Tenor-Solo, eine Composition von wundervollem Adel der Empfindung und höchster Raphael'scher Reinheit des Stils. Sie passte so vortrefflich zu der lieblichen Stimme des Herrn Göbbels, zu seiner einfachen und wohlgebildeten Art des Ausdrucks, dass er damit einen ganz ausserordentlichen Erfolg errang. Herr Göbbels, ein geborener Aachener und seit einem Jahre auf der Rheinischen Musikschule, hat in der letzten Zeit vielfache Anerkennung seiner angenehmen Begabung, seines nur auf wahre Bildung gerichteten Strebens erfahren. Die Natur hat ihm viel gegeben, und die geistige Luft, in die er gekommen, hat ihn sehr gehoben. Möge er nicht nachlassen und nicht vergessen, dass nur die grösste Ausdauer zu einem hohen Ziele, zu einer allseitigen Beherrschung der Mittel führt; dass in der Laufbahn eines Künstlers nichts trügerischer ist, als die ersten Erfolge! Es wäre schade, wenn seine so schöne Stimme, seine musicalische Anlage nicht auf die Höhe künstlerischer Reife gebracht würden!

Den Beschluss des ersten Theiles machte das Clavier-Concert von Liszt, vorgetragen von Herrn von Bülow aus Berlin, einem der bedeutendsten unter den jüngeren Virtuosen und Schülern Liszt's. Er zeigte die vortrefflichen Eigenschaften der Schule seines Meisters, einen brillanten und doch wohlklingenden Anschlag, eine vollendete Technik und bei grossem Feuer Ruhe und Sicherheit des Vortrags. Und doch konnte man sich nicht damit versöhnen, dass Liszt, der Componist selbst, einst der Heros des Clavierspiels, hochoben den Tactstock in der Hand hielt und ein Anderer am Flügel sass. Warum spielte er nicht? Er ist doch gewiss noch im Besitze derjenigen Eigenschaften, die ihn gross machten, die ihn zu einer europäischen Berühmtheit emporhoben! — Hat denn Mozart nicht auch noch gespielt, nachdem er den Idomeneo geschrieben hatte? Wenn freilich Liszt der Meinung ist, dass seine Composition auch ohne sein Spiel und seine Persönlichkeit siegen solle, so dürfte er sich sehr zu nahe treten. Das Publicum applaudirte wenigstens aufs lebhafteste Herrn v. Bülow durch alle Zeichen des Beifalls, während es für den anwesenden und dirigirenden Componisten nichts übrig hatte. War es verstimmt, Liszt hier am unrechten Platze zu sehen, oder war wirklich die Composition so unverständlich, dass sie die Artigkeit gegen ihren Urheber vergessen liess? — Sie ist in der That nicht geeignet, Eindruck hervorzubringen; es sind musicalische Motive in ihr, es kommt zu einzelnen Angriffen, aber es geht nicht voran, die Musik verliert sich alsbald in den Irrgängen unfassbarer Modulationen, die Motive brechen ab, andere zeigen sich, um eben so unausgebeutet verlassen zu werden. Das Instrument ist mit grösster Kenntniss behandelt, doch verleitet auch hier die Sucht nach Abenteuerlichem, dass man sich zu früh in extremen Klangwirkungen findet; die Instrumentation dagegen schweift so sehr über die Gränze des bisher Erlaubten und als schön Anerkannten hinaus, dass sie sogar aufhört, pikant zu sein.

Die Ouverture zu Tannhäuser, mit welcher der zweite Theil begann, ist so unendlich oft gehört und besprochen, dass ein Urtheil über sie wohl bei jedem, der sie kennt, fest steht. In dieser kolossalen Besetzung zeigten sich die glänzenden Seiten und ihre nächtlichen Eigenschaften in vergrössertem Maassstabe. Wer sich an dem unterirdischen Sinnentaumel ergötzen mag, wem das unaufhörliche Geschwirre der in die letzte Gränze des Unterscheidbaren hinauf wirbelnden Violinen gefällt, wem der Venusberg so theuer ist, dass er an seinem feuersprühenden, zuckenden Glanze so lange verweilen mag, als Wagner uns nöthigt,

an ihn zu glauben — der hat gewiss an jenem Abende grosse Freude gehabt. Denn nie trat das Nervenaufregende jener Musik, deren Wirkung zum grossen Theile auf ihrer Beharrlichkeit im Losklopfen auf dieselbe Seite des Gefühls beruht, so mächtig hervor. Uns freilich will die Versöhnung durch den Pilgermarsch durchaus nicht genügen, wir sehnen uns nach Licht, das von oben kommt, nach einem Momente, der uns die reine Jungfrau zeigt, die den Höllenspuk und die sündliche Begier im Manne überwindet. Die Bravour der Ouverture, das Kolossale im Effect schmeichelt dem Orchester so gut, wie dem italiänischen Sänger die Wirkung schmeichelt, die seine Cadenzen machen; darum wird sie nicht ungern gespielt, und da sie wohl einstudirt und von allen Mitwirkenden fast auswendig gewusst war, machte es keine Schwierigkeit, sie glänzend auszuführen. Der Eindruck beim Publicum war gross, doch nicht so durchschlagend, als Viele erwarteten und Andere fürchteten.

Kein grösserer Gegensatz war denkbar, als nach derselben die Arie des Pylades in *A-dur* aus der Iphigenie von Gluck, vorgetragen von Herrn Schneider. Der anmuthvolle, herzergreifende Gesang und die innige Empfindung von alter, fast vergessener Treue und Aufopferung kam unter Herrn Schneider's echt künstlerischer Behandlung zu schönem Ausdrucke. Hier war Licht und heilige Gluth, und der Sänger liess sich auch nicht hinreissen, den Gürtel zu verletzen, der wahre Schönheit maassvoll umschliesst. Es folgte ihm reicher und anhaltender Beifall. Der Eindruck, den er hinterliess, ward noch gesteigert durch den, welchen Frau von Milde mit dem Vortrage der Arie aus Fidelio: „Abscheulicher“, hervorbrachte. Hier war Alles glänzend und schön, und wie Beethoven in reichster Pracht das alles enthüllt und ausspricht, was man bei Gluck zuweilen nur ahnt, bei Gluck, dem letzten Propheten vor den sich schon erfüllenden Tagen der messianischen Zeit der Musik, so war auch in dem Vortrage der Beethoven'schen Arie alles erfüllt, was der Wunsch eines Verehrers des unsterblichen Meisters in sich fasst. Hier war der Höhepunkt des Festes.

Den Beschluss des Künstler-Concertes machte eine Wiederholung des Hallelujah von Händel. Liszt mässigte diesmal seine subjectiven Anschauungen von diesem Chor, und er ging daher weit ungestörter in natürlichem, majestätischem Fluss. Man brachte nun dem Dirigenten die Ovation des Lorberkranzes und Orchestertusches, es wurden Festgedichte vertheilt oder vielmehr vom Dache des Hauses durch die Luft herniedergestreut. Das Publicum selbst verlor sich schnell, und der Versuch wiederholter Beifalls-Bezeugungen fand einen auffallend kurzen Wiederhall.

Am anderen Morgen fand zur Nachfeier eine kleine Matinee vor ausgewähltem Publicum Statt, in welcher Herr v. Bülow und Herr Singer die Kreuzer-Sonate ganz vortrefflich spielten, Frau Pohl mit dem Vortrage eines brillanten Stückes für die Harfe einen grossen Erfolg hatte, Frau von Milde zwei Lieder von Franz und zwei von Schubert („Gretchen am Spinnrad“ und „Auf dem Wasser zu singen“) unter allgemeinster Anerkennung vortrug. Das letzte musste wiederholt werden. Den Beschluss machte ein Quartett von Schubert, gespielt von den Herren Singer, Stör, Waldbrühl aus Weimar und Herrn Suhr aus Aachen (jetzt von der grossherzoglich Mecklenburg-Strelitz'schen Hofcapelle gewonnen oder vielmehr dem Rheine entführt, denn er war ganz ausgezeichnet und dürfte so leicht nicht ersetzt werden). Die Herren spielten sehr schön zusammen, doch fand die herrliche Schubert'sche Composition nach der dreitägigen Anstrengung des fortwährenden Geniessens nicht mehr die nöthige Frische und Spannkraft in dem Gemüthe des Hörers vor. Wir erwähnen noch der Lieder-Vorträge der aachener Liedertafel unter Leitung des Herrn Concertmeisters Wenigmann, die sich durch herrliche Stimmen jeder Qualität nach Höhe und Tiefe hin auszeichnet und deren Ausführung eben so sehr von gutem Geschmack des Dirigenten als von Fleiss und talentvollen Kräften im Vereine Zeugniss geben.

Die Liedertafel am Sonnabend Abends, nach der Hauptprobe des Messias, hatte im reichbesetzten Saale bei gefüllten Weingläsern und von Speisen gestärkten Sinnen einen sehr heiteren und gemüthlichen Charakter; hier war der einzige Punkt des Festes, bei dem sich die Ausführenden in grösserem Kreise gesellig fanden und froh begrüssten. Am Sonntag Morgens trug die Concordia unter der Direction des Herrn Ackens eine Anzahl Männerchöre vor. Alle Festgenossen waren geladen und der Saal gedrängt voll. Wir wissen nicht, welchem der beiden Vereine wir die Palme geben sollen — sie sind beide ganz vortrefflich und machen der Pflege des Männergesanges die grösste Ehre. —

Richard Hammer.

Während der letzten Winter-Saison war in den pariser Concertsälen ein junger Deutscher vorzugsweise Liebling der *Haute volée*. Auf den Programmen der meisten Künstler, welche dort Concerte gaben, lies't man: „Unter-

stützt durch Herrn Hammer*, und wo die Concerte mit Orchester-Begleitung Statt fanden, noch ausserdem: „Unter Leitung des Herrn Hammer." Die Berichte in der *Gazette musicale*, in der *France musicale* und in sämmtlichen Blättern, welche über Concerte referiren, sind einstimmig in Bewunderung und Anerkennung dieses jungen Künstlers, dem sie die glänzendste Zukunft in Aussicht stellen. Da derselbe ein geborener Rheinländer ist, so hat die Niederrheinische Musik-Zeitung vorzugsweise die Verpflichtung, etwas Näheres über ihn zu berichten.

Richard Hammer ist in Elberfeld geboren und zeigte schon in frühester Jugend eine besondere Neigung zur Musik, namentlich zum Violinspiel. Den ersten Unterricht empfing er von A. Maier, einem der besten Schüler Spohr's, jetzt Musik-Director in Ansbach. Unter dessen trefflicher Leitung machte er so bedeutende Fortschritte, dass er, kaum dreizehn Jahre alt, vor Sr. Majestät unserem Könige bei einer Anwesenheit auf Schloss Brühl ein Concertstück mit dem grössten Beifalle vortrug, dafür reich beschenkt wurde und zugleich die Zusicherung thätigster Unterstützung empfing. Durch diesen Erfolg gehoben, reis'te Hammer noch in demselben Jahre nach Paris und wurde auf die besondere Verwendung des preussischen Gesandten in das dortige Conservatorium aufgenommen — eine Gunst, die nur selten Ausländern zu Theil wird. Seine Bescheidenheit, sein ausdauernder Fleiss, seine innige Begeisterung für die erwählte Kunst erwarben ihm bald die ganz besondere Zuneigung Habenek's, der ihn mit der hohen Auszeichnung beehrte, ihm privatim Unterricht zu ertheilen, ja, ihn allmählich so lieb gewann, dass er ihn sogar auf sein Landgut mitnahm, als er, seine sämmtlichen Stellen niederlegend, sich dahin alt und krank zurückzog. Bis an das Lebensende beschäftigte sich hier der greise Meister ausschliesslich mit seinem Lieblingsschüler, der ihm die Augen zudrückte und als reichstes Erbe die unschätzbaren Erfahrungen davontrug, die Habenek in einem langen, vielbewegten Künstlerleben gesammelt hatte. Nach vollendetem Cursus im Conservatorium suchte sich Hammer in Paris fortzubringen, so gut es eben ging, was für einen Fremden eine um so schwierigere Aufgabe ist, als es dort von Einheimischen wimmelt, die jährlich das Conservatorium absolviren und nun gleichfalls Unterkommen suchen. Von den Dirigenten als tüchtiger Violinspieler anerkannt, wurden ihm zwar von allen Seiten Stellen in den dortigen Orchestern angeboten; dies ist aber eine dürftige Erwerbsquelle, weil sie bloss die eine Hälfte des Jahres fliesst; nichts desto weniger sah sich Hammer genöthigt, eine solche Stelle zuerst an der italiänischen, später an der grossen Oper anzunehmen; nebenbei gab er Unterricht und ward in einigen ihm befreundeten Häusern zu Soireen engagirt. Auf diese Weise hatte er sich bald ein genügendes Auskommen gesichert, aber dabei blieb es auch; denn bereits hatte er vierzehn Jahre in Paris zugebracht, ohne von dem grösseren Publicum bemerkt zu werden; nur wenige Männer von Fach, die ihn näher kennen gelernt hatten, schätzten ihn seines soliden Violinspiels wegen, sowohl im Solo, wie noch mehr am Orchester-Pulte. Da plötzlich will es der Zufall, dass wenige Stunden vor dem grossen Feste, welches die Stadt Paris bei Gelegenheit der Taufe des kaiserlichen Prinzen gab, der Dirigent des dabei fungirenden Orchesters von einigen Hundert Musikern plötzlich erkrankte. Die Verlegenheit war gränzenlos; wer durfte es wagen, ohne alle Vorbereitung an die Spitze einer ganzen Armee von Musikern zu treten und einen solchen Instrumenten-Sturm mit sicherer Hand zu bewältigen? Jetzt erst wurde des guten Deutschen gedacht, den man länger als ein Decennium in der Verborgenheit gelassen hatte. Hammer wurde an die Spitze des Orchesters berufen und leitete dasselbe so vorzüglich, als hätte er es damit schon Jahre lang zu thun gehabt. Von diesem Tage an war sein Ruf gemacht; in allen musicalischen Cirkeln, in allen Zeitschriften war von nichts Anderem als dem neu entdeckten Talente die Rede. Die Virtuosen beeilten sich, das in ihren Concerten nöthige Orchester unter seine Leitung zu stellen, zu den glänzendsten Soireen wurde Hammer berufen, um ihnen durch sein eminentes Violinspiel noch höheren Glanz zu verleihen, und die Verleger fingen an, sich um seine Compositionen zu bewerben. Man stellt ihn in die erste Reihe der jetzt lebenden Violin-Virtuosen, bewundert nicht allein seine Reinheit und vollendete Technik, sondern noch weit mehr die ausnehmende Innigkeit seines Vortrages und vor Allem das tiefe Verständniss, womit er unsere Classiker, namentlich Mozart, auffasst. Er ist mit Einem Worte jetzt eine Notabilität in der pariser Kunstwelt geworden, und da sich diese Stellung nicht auf eine Laune der Mode, sondern auf wahres, inneres Verdienst gründet, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, dass Hammer diese Stellung nicht allein behaupten, dass im Gegentheil seine Bedeutsamkeit von Tag zu Tag wachsen und sein Einfluss sich immer mehr geltend machen wird.

So haben wir denn einmal wieder die Freude, die deutsche Kunst trotz aller Hindernisse als Siegerin aus dem Kampfe mit dem Auslande hervorgehen zu sehen.

Möge unser talentvoller Landsmann, der jetzt in der Blüthe des Lebens steht, mit unverminderter Kraft die ruhmvolle Bahn verfolgen und durch seinen ausgezeichneten Vortrag unseren grossen Tondichtern immer neue Triumphe bereiten! *d.*

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Eine junge Sängerin, Fräul. Wippern, ist nach ihren Debuts-Rollen Agathe und Alice bei der königlichen Oper engagirt worden.

In Weimar wurde eine neue Oper, „Landgraf Ludwig's Brautfahrt", von Eduard Lassen (Text von Pasqué) zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg wird als günstig geschildert.

Der braunschweiger Männergesang-Verein veranstaltet drei Abonnements-Concerte, um einen Fonds zu gründen, aus welchem, nach dem Beispiele des wiener Männergesang-Vereins, für diejenigen Männergesangs-Compositionen, welche in seinen Gesellschafts-Concerten zum ersten Male zur Aufführung kommen, ein Ehrensold gezahlt werden soll. Im ersten dieser Abonnements-Concerte, die sich reger Theilnahme erfreuen, wirkten die Gesang-Vereine von Berlin, Magdeburg, Wolfenbüttel u. s. w. mit, welche über Braunschweig zum norddeutschen Gesangfeste nach Pyrmont (13.—15. Juni) reis'ten. (Signale.)

Karlsruhe. Fräul. Auguste Brenken ist am hiesigen Hoftheater engagirt. Sie ist als Agathe, Pamina, Gabriele im Nachtlager von Granada mit grossem Beifall aufgetreten.

Roger gibt in Hamburg Gastrollen; er trat zuerst am 27. Juni als George Brown in der Weissen Dame auf.

Wien. Sonntag den 21. Juni hatten wir Gelegenheit, in der St.-Peterskirche die schöne Messe in *D* von Rotter (so genannte Sopran-Solo-Messe) zu hören, in welcher die auf der Durchreise in Wien anwesende königlich preussische Kammersängerin Frau Herrenburg-Tucsek den Sopran-Solopart sang. Die als eine eben so treffliche Oratorien- und Kirchen- als Opernsängerin bekannte Frau ist noch immer im Besitze einer vollen, wohlklingenden Stimme und machte durch den weihevollen Vortrag dieses schönen Sopranparts einen wahrhaft erhebenden Eindruck. Auch im Vortrage des eingelegten *Ave* für Sopran mit Chor- und Orgel-Begleitung von Fräul. Constanze Geiger, einer wirklich sehr gelungenen Kirchen-Composition, zeigte Frau Herrenburg ihre vorzügliche Begabung für den religiösen Gesang.

Das Portrait Mozart's von Tischbein. Ueber dieses Bild, von dem Herr Schnyder von Wartensee Herrn Karl Mozart bei Gelegenheit des salzburger Festes eine genaue Copie zugeschickt hatte, äussert sich Karl Mozart in folgender Weise:

„Mit Bedauern sehe ich mich zur Steuer der Wahrheit gezwungen, zu bekennen, dass meine immer lebhaft noch erhaltene sichere Erinnerung in besagtem Gemälde keine Spur von Aehnlichkeit wahrzunehmen vermag, so zwar, dass, wofern es nicht ganz vollkommen noch erwiesen sein sollte, dass Tischbein's Originalgemälde wirklich das Portrait meines Vaters darstelle, ich sogar auf die Vermuthung verfallen würde, dass ein Irrthum unterlaufen sei und es sich um eine ganz andere Person handle. Selbst in Nebendingen, wie z. B. und hauptsächlich in der Frisur, ist eine gänzliche Verschiedenheit von der von meinem Vater standhaft beibehaltenen Weise — es müsste höchstens sein, dass aus Anlass der Sitzung zu dieser Abbildung derselbe sich absichtlich in diese so ganz von seiner gewöhnlichen abweichende Costumirung versetzt hätte.

„Unter der Anzahl der bisher veröffentlichten Portraits meines Vaters erachte ich für das ähnlichste das schon vor mehr als fünfzig Jahren — ja, ich glaube sogar zur Zeit seines Lebens noch — von Artaria in Wien in Stahlstich herausgegebene, welches auch der Schlichtegroll'schen Biographie beigedruckt und nach einer Holzrelief-Sculptur des berliner Künstlers Posch verfertigt wurde, in dessen Besitz nun vor wenigen Tagen das salzburger Mozarteum gelangt ist.

„Salzburg, den 17. September 1856."

(Südd. M.-Z.)

Pesth. Die gräflichen Geschwister Ponta haben hier zwei ungemein zahlreich besuchte Concerte gegeben. Die Elite des Publicums war versammelt und wurde nicht müde, den trefflichen Leistungen der genannten drei Damen die lebhaftesten Beifalls-Bezeugungen zu Theil werden zu lassen. Namentlich Comtesse Therese erfreute sich für ihr inniges, seelenvolles Citherspiel einer enthusiastischen Aufnahme. Sie ist auf diesem Instrumente eine Virtuosin, welche keine Rivalität zu scheuen hat. Die Comtessen Clara und Jenny excellirten durch ihre brillanten Gesangs- und Clavier-Vorträge. Von Pesth begibt sich dieses Künstler-Trifolium nach dem Orient und wird auf den Zwischen-Stationen auch Concerte veranstalten.

Paris. Die neue Oper von Halévy, „*La Magicienne*", wird, wie es heisst, erst im December zur Aufführung kommen. Nichts soll gespart werden, um das neue Werk des berühmten Componisten der „Jüdin" mit allem äusseren Zauber zu umgeben, den das Werk gestattet; an den Decorationen wird bereits gearbeitet.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 28. | KÖLN, 11. Juli 1857. | V. Jahrgang.

Inhalt. Die Musik-Instrumente verschiedener Völker und Zeiten. – Jakob Rosenhain (Biographie). Von F. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dr. L. Spohr, Auszeichnungen, Komische Oper von Max Bruch — Elberfeld, Orgel-Vorträge — Halle, das Händel-Comite — Berlin, Musik-Director Neithardt — Wien, der Violoncellist Schlesinger, Joseph Fischhof † — Pesth).

Die Musik-Instrumente verschiedener Völker und Zeiten.

Der dreizehnte Abschnitt des vortrefflichen Werkes von Friedrich Zamminer: „Die Musik und die musicalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Mit Holzschnitten. Giessen, 1855, bei J. Ricker" — trägt obige Ueberschrift. Wir geben zur Empfehlung des Buches und als Probe der geistvollen Art und Weise, in welcher der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, einige einleitende Stellen und den Schluss jenes Capitels. Den Inhalt und die Tendenz des ganzen Werkes werden wir in einem zweiten Artikel besprechen.

Die Einleitung des dreizehnten Abschnittes lautet, wie folgt:

„Wie die musicalischen Instrumente in den Zeiten eben erst erwachender Gesittung bei jenen Völkern beschaffen waren, welche in der menschlichen Cultur-Geschichte eine Rolle zu spielen berufen waren, bei den Aegyptern, den Chinesen, den Indern, den Hebräern, den Griechen und Römern, bei den alten Germanen, den Galliern und Briten, darüber werden wir eine erschöpfende Aufklärung niemals erhalten können. Und zudem, wenn es möglich wäre, welcher Gewinn könnte daraus erwachsen? Wie europäische Cultur überhaupt, so beginnt auch das moderne europäische Orchester allmählich, den Erdkreis zu erobern; es wird in Algier und der Capstadt, in Kalkutta und Kanton gehört und ist bis in die westlichsten Ansiedelungen Nordamerica's vorgedrungen; in den Theatern von San Francisco tritt es auf, so gut wie in denen von Valdivia und Valparaiso. Nicht nur Rio Janeiro und Buenos Ayres besitzen europäische Instrumentalmusik, sondern allerwärts in den Steppen Brasiliens und von La Plata kann man zum Tanze die schrillen Klänge der Garana und Garanita, der Abkömmlinge der spanischen Guitarre, vernehmen. Dennoch gibt es noch Orte genug auf der Erde, wo derjenige, welchem die Erstlinge der Instrumentalmusik zu belauschen gelüstet, volles Genügen finden kann. Unverkennbar ist das Rhythmische in der Musik das erste Element, welchem das wilde Naturkind eine Unterstützung durch besondere Werkzeuge zu geben trachtet. Choris erzählt in seiner *Voyage pittoresque autour du monde* (1812), dass die Wilden Californiens ihre Tänze aufführten unter Händeklatschen und Zusammenschlagen gespaltener Holzstücke, zu einem Gesange, welcher einem Husten und Pfeifen ähnlicher gewesen, als melodischen Tönen. Auf den Sandwich-Inseln fand er, wie Cook auf den Freundschafts-Inseln, das nämliche Orchester, welches noch durch gehöhlte, oben offene Kürbisse, die man zu Boden fallend erklingen liess, und durch Trommeln aus Cocosschalen und Haifischhaut verstärkt war. Von der Instrumentalmusik der heidnischen Bratski, welche die Ufer des Baikalsee's und Lenaflusses bewohnen, der Teleuten an den Nebenflüssen des Tom und im Lande der Kalmücken, so wie der Tschongousen, gibt Graf Rechberg in seinem Prachtwerke „*Les peuples de la Russie*" (1812 und 1813) Kunde. Bei den religiösen Tänzen ist der Priester in ein mit zahllosen rasselnden Metallstückchen behangenes Gewand gekleidet; in wilder Verzückung schlägt er eine flache, mit dem Felle des Wiesels oder Rennthiers überzogene, schellenbehangene Trommel. Auch bei den Eskimos fand Capitän Parry nur das Tamburin neben höchst monotonem Gesange.

„Der erste Schritt, welcher über den Gebrauch solcher rohen Mittel hinausführte, geschah durch die Entdeckung, dass aus gewissen natürlich vorkommenden Körpern sich Klänge von längerer Dauer entlocken lassen. Ob man an dem einen Orte zuerst einen elastisch gespannten

Faden erklingen liess, an dem anderen durch Blasen auf einer Muschel, einem Stücke Schilfrohr oder auf einem hohlen Thierhorn oder Knochen einen Ton entlockte, wer möchte das jetzt entscheiden? Begreiflich aber ist es, dass die gellenderen Töne der Blas-Instrumente bei dem ungesitteten Menschen mehr Aufmerksamkeit und Gefallen erwecken mussten, als die zart klingende Saite. Hörner und Pfeifen, entweder eintönig oder durch ein paar Seitenlöcher nur zu höchst unästhetischem Tonwechsel geeignet, treffen wir darum bei den Völkern an, welche eben über die blossen Lärm- und Rassel-Instrumente hinausgekommen sind, wenn auch die letzteren noch vielfach den Vorrang behaupten."

Nachdem über die rohen Instrumente der Urbewohner der neuen Welt Einiges bemerkt, heisst es weiter:

„In der alten Welt ist es auch bei den Völkern, welche nicht zu höherer Cultur-Entwicklung fortgeschritten sind, äusserst schwierig, das ihrem ursprünglichen Erfindungsgeiste Angehörige und aus dem eigenen musicalischen Bedürfnisse Hervorgegangene von dem zu unterscheiden, was durch den Zug der politischen Ereignisse, unter der Gunst von Handels-Verbindungen oder auch durch zufällige Berührung von gesitteteren Nationen der alten und neuen Zeit sich übertragen hat. Keine Kunst wandert leichter, als die Musik. Steht bei den Künsten des Raumes die Natur der Kunstgegenstände selbst im Wege, so beschränkt die Verschiedenheit der Sprachen und Dialekte die Verbreitung der Poesie, und wenn man auch zugestehen muss, dass gewisse Bereiche verschiedenartiger Entwicklung der Tonkunst sich abgränzen, ähnlich wie Sprachgebiete, so gibt es der musicalischen Sprachen doch weit weniger, und ihre Abschliessung ist keine so unbedingte, wie bei der Wortsprache, deren Laute bestimmten Dingen und Begriffen zur Bezeichnung dienen. So haben sich denn auch die musicalischen Instrumente auf das mannigfaltigste gemischt, am meisten bei den Völkern, deren Wohnsitze am zugänglichsten sind, bei denen des südwestlichen Europa, bei den Umwohnern des mittelländischen Meeres und im südlichen Asien. In Hoch-Asien, im äussersten Norden von Europa und im inneren und südlichen Africa hat die Cultur und mit ihr eine ausgebildete Musik sammt ihrem Apparate noch fast keinen Eingang gefunden, und der Reisende, welcher in diese unwirthlichen Länder vordringt, hat noch Gelegenheit, die Producte der Erfindungsgabe ihrer Bewohner unverfälscht zu studiren, womit sie ihrem angeborenen musicalischen Sinne zu genügen streben."

„— — Bei allen den Völkern, über deren Tonwerkzeuge hier Einiges kurz berichtet wurde, bestand und besteht keine Musik im höheren künstlerischen Sinne. Eine solche verlangt als nothwendige Grundbedingung eine feststehende Tonleiter, nach welcher die Stimmung der Saiten-, wie der Bau der Blas-Instrumente bemessen ist, und in welcher die Melodieen sich bewegen. Von diesem Gesichtspunkte aus möge der Leser seine Blicke auf die einzelnen Gebiete richten, in welchen eigenthümliche musicalische Bildungskreise sich abgeschlossen haben, auf das Gebiet der chinesischen Musik, auf dasjenige Indiens, des alten Aegypten, von Griechenland und Rom, auf das der muhamedanischen Reiche des Mittelalters und endlich auf die moderne europäische Musik, welche darum wesentlich verschieden von allen übrigen und vollkommener als diese ist, weil sie auf die Gesetze der Harmonie und den daraus erwachsenen Contrapunkt sich gründet."

Der Verfasser verbreitet sich nun über den Musikkreis und die Instrumente der Chinesen, Hindus, Aegypter, Hebräer, Griechen, Römer, Germanen (Abbildung einer siebensaitigen Handharfe aus der Bibel Karl's des Kahlen), und fährt dann so fort:

„Ehe wir die Entwicklung der abendländischen Instrumental-Musik im Mittelalter weiter verfolgen, müssen wir unsere Blicke auf das Kunstleben jener Völker richten, welche unter der Herrschaft des mit unerhörter Kraft-Entwicklung auftretenden Islam vereinigt und zu hoher geistiger Blüthe erweckt wurden. Persien insbesondere, wo altmedische Bildung mit griechischer sich gemischt hatte, behauptete sich durch eine lange Reihe von Jahrhunderten als ein unverwüstlicher Sitz höherer Cultur, welche die wilden Völker, so oft diese auch von den Bergen herabstiegen und als Herrscher ins Land zogen, sich unterthan machte. Als der hochpoetische Geist des arabischen Wüstenvolkes sich mit persischer Bildung bereichert hatte und unter dem Zepter der Abbasiden die ganze zauberhafte Fülle und Pracht orientalischen Reichthums den Herrschersitz des Kalifen zu Bagdad umgab, da wurde im Vereine der schönen Künste auch die Musik gepflegt. Doch behielt sie auch hier den ausschliesslichen Ausdruck des Melodiösen, in noch grösserer Verfeinerung als in der griechischen Musik, deren theoretische Bearbeitungen den Persern längst zugänglich geworden waren. Die Instrumental-Musik war nur Dienerin und Begleiterin der Dichtkunst und des Gesanges, und darum gingen auch vorzugsweise die Saiten-Instrumente in einer grossen Fülle der Formen aus jener

Kunst-Periode hervor. Wenn man nach jener Anschauungsweise, welche alle Vergangenheit nur als eine tendenzmässige Vorbereitung für die Entwicklung modern abendländischer Cultur ansieht, den muhamedanischen Völkern eine musicalische Mission beimessen will, so war es die, Saiten-Instrumente von vollkommnerem Bau, namentlich aber die Bogen-Instrumente, und damit den Keim zu den edelsten Bestandtheilen unserer heutigen Orchester dem Abendlande zuzuführen. Die verschiedenen Formen der Laute, aus welcher die Theorbe, die Mandore und Mandoline und die Guitarre hervorgingen, und jenes weitverbreitete Streich-Instrument, das Rebab, sind erst durch die Araber im südlichen Europa heimisch geworden.

„Die Musik der heutigen Araber und der Türken, welche sie als Erbtheil arabisch-persischer Cultur überkamen, ist keineswegs vollkommen nach den Ansprüchen unseres Kunstgeschmackes; aber die eigenthümlich stetigen Uebergänge zwischen höheren und tieferen Tönen, welche den Sängern eigen ist, die Bewegung der Instrumental-Begleitung in kleineren Intervallen als Halbtönen, in welcher doch nach der Versicherung der Musiker jener Länder keinerlei Willkür herrscht, setzt eine Feinheit des Gehörs voraus, welche in dem classisch arabischen Musik-System einst zu einer Eintheilung in Drittels- und Viertels-Töne geführt hatte. Eine Tonleiter, nach Drittels-Tönen fortschreitend, findet sich noch auf einem arabischen Blas-Instrumente, der clarinettartigen Eraquich.

„Die Menge der lautenartigen, so wie der Bogen-Instrumente von mannigfacher Abwechslung der Form, mit drei, zwei oder gar nur Einer Saite, zeigen, dass hier ihre eigentliche Heimat ist. Die Tambura mit zwei bis acht, die Baglama mit drei, die Sewuri mit fünf Metallsaiten, die Eud oder Oud (wovon der Name Laute) selbst, gehören alle in das Geschlecht der Lauten; Kussir, Quanon und Santir, die beiden ersten mit Darmsaiten, das letztere mit Metallsaiten bezogen, sind harfen- und hackbrettartige Instrumente. — Die Bogen-Instrumente der Araber sind die Marabba und das Rebab. Die Marabba hat nur Eine Saite und ist oben und unten mit Thierhaut bespannt, so dass das Instrument gleichzeitig als Violine und als Trommel dient. Das zweisaitige Instrument Rebab hat einen Resonanzkörper aus Cocosnussschale, mit Thierfell bespannt. Es ist bald mit zwei, bald mit drei Saiten im Orient und auf der Nordküste von Africa im Gebrauche. Dieses Rebab, Rebec oder Erbeb war ohne Zweifel die erste Form eines Streich-Instrumentes, welche in Europa vorkam, und ist der Vater der Viola, dann der Violine und aller Streich-Instrumente unseres Orchesters. Möglich ist es, dass man sich desselben schon bald nach dem Einbruche der Araber im neunten und zehnten Jahrhundert bediente; im eilften Jahrhundert war es sicher in Frankreich, Italien und Deutschland bekannt, da man es in verzierten Handschriften und Reliefs jener Zeit abgebildet findet. Die Kemangeh's sind arabische Bogen-Instrumente, zum Theil von vollkommnerer Form, als die vorher genannten. Das Kemangeh-roumy ist mit sechs in Quarten gestimmten Darmsaiten bespannt; sechs unter dem Halse liegende Messingsaiten, welche weder gegriffen noch gestrichen werden, geben Resonanz, ähnlich wie bei der früher in Frankreich und bei uns gebräuchlichen *Viole d'amour*.

„An Blas-Instrumenten fehlt es der türkisch-arabischen Musik nicht. Flöten und Flageolette, Trompeten und oboenartige Instrumente, so wie die Sackpfeife, sind im Gebrauche. Unter allen ist eine Doppelflöte, Sumara, ihres besonderen Baues wegen erwähnenswerth. Das eine, mit Seitenlöchern versehene Rohr dieses Instrumentes dient zum Spielen der Melodieen, während das zweite, längere, welches je nach der Tonart noch durch Ansätze gestimmt werden kann, die Basstöne gibt.

„Die Stellung der musicalischen Instrumente ist in der neueren Musik des Abendlandes eine ganz andere, weit bedeutungsvollere, als sie im Alterthume war und bei den orientalischen Völkern noch ist. Sobald man die Instrumente von der Herrschaft des Gesanges emancipirte und ihnen eine selbstständige musicalische Bedeutung gab, konnten weder die unvollkommnen Blas-Instrumente noch die schwachklingenden Töne der lautenartigen Instrumente mehr genügen. Es musste vielmehr das Bestreben auf Veredlung des Tones, nach einer Annäherung desselben an die Menschenstimme in den drei Beziehungen der Fülle, Dauer und Klangschöne, endlich auf Reinheit der Stimmung gerichtet sein. Es war kein Grund länger vorhanden, den musicalischen Umfang der Instrumente auf denjenigen der menschlichen Stimme zu beschränken, sondern man konnte das Reich der Töne nach Höhe und Tiefe ausbeuten, soweit es irgend die Bedingungen ästhetischer Schönheit oder die technischen Schwierigkeiten zuliessen.

„Es ist wohl kaum ein Zweifel, dass die Grundlage unserer neueren Musik, die Anwendung der Harmonie-Gesetze im Contrapunkte, auch Ursache jener veränderten Stellung der musicalischen Instrumente wurde; allein bis zum sechszehnten Jahrhundert hin waren es nur die Tasten-Instrumente, die Orgel und das Clavier, welche mit der neuen Lehre in engerer, sowohl für diese als für die In-

strumente förderlicher Wechselbeziehung standen. Die Tonkunst in der höheren Bedeutung des Wortes lebte bis dahin beinahe nur der Kirche, und so oft auch andere Instrumente den Feierlichkeiten des Kirchendienstes sich zugesellten, so wurden sie doch fast aller Orten durch Verbote wieder aus demselben verbannt. Es ist eine bis auf den heutigen Tag vor dem Richterstuhle des Kunst-Urtheils noch unentschiedene Frage, ob es der Würde des Gottesdienstes mehr angemessen und der religiösen Andacht förderlicher sei, nur Vocalmusik in der Kirche zuzulassen, oder ob man auch die Instrumente zur Bereicherung der Feier gebrauchen solle. Gewiss ist, dass so vortreffliche Chöre, wie man sie in der Sixtinischen Capelle und in den russischen Hauptkirchen ohne alle Instrumental-Begleitung hört, von erhebender Wirkung sind, welche durch kein anderes Hülfsmittel noch erhöht werden könnte. Aber wenn Thibaut in seiner „„Reinheit der Tonkunst"" das Beispiel der Meister des Kirchen-Stils bis gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts als Zeugen gegen die Zulässigkeit der Instrumental-Musik in der Kirche aufruft, so hätte er bedenken müssen, wie die damaligen Instrumente beschaffen waren, dass diese fast ausschliesslich noch in den Händen der aus der Römerzeit überkommenen fahrenden Spielleute sich befanden, und auch auf die zünftigen Stadtpfeifer die erst mit dem siebenzehnten Jahrhundert sich entwickelnde weltliche Musik noch nicht veredelnd hatte wirken können. War doch zur Zeit Kaiser Maximilian's I. selbst die Tafelmusik der Grossen noch ausschliesslich durch Sänger gebildet.

„Die Spielleute, welche im Mittelalter von Burg zu Burg zogen, sich bei Festlichkeiten der Vornehmen und in den Strassen der Städte hören liessen, waren in Deutschland wenigstens eine verachtete Menschenclasse. Die Kirche belegte diese „„varende Lüte"", worunter, wie heutzutage bei denen, welche die Drehorgel auf Messen und Märkten umhertragen, Männer und Weiber waren, mit dem Banne, der Sachsenspiegel erklärt sie für rechtlos. Bei ihrem Tode fiel ihre Habe an den Staat, die Kinder galten den unehelichen gleich und durften kein ehrlich Handwerk lernen.

„In Frankreich hiessen diese Musiker *Menetriers*; sie scheinen dort mehr Achtung genossen zu haben, als bei uns. Während des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts bedienten sich diese *Menetriers* der in folgenden Versen benannten Instrumente:

> Ge sai juglere de viele
> Si sai de muse et de Frestele
> Et de Harpe et de chiphonie ·
> De la gigue de l'armonie
> Et el salteire et en la rote.

Man weiss, dass *Viele* die Leier, *Muse* die Sackpfeife, *Frestele* eine Panspfeife, *Harpe*, *Gigue* und *Rote* harfen-, lauten- und citherartige Saiten-Instrumente bedeuten; dagegen ist die Bedeutung von *Chiphonie* und *Armonie* nicht aufgeklärt. Die provenzalischen Ritter, welche im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert unter dem Namen der Troubadours zu poetischen Wettkämpfen umherzogen, hatten meist *Menetriers* im Gefolge, welche ihre poetischen Ergüsse auf Saiten-Instrumenten begleiten mussten. In der letzten Hälfte der Periode kam die Harfe und Leier immer mehr ausser Gebrauch, und ein dreisaitiges Bogen-Instrument, das Rebec, trat an ihre Stelle.

„Was in Frankreich die Troubadours, waren in Deutschland die Minnesänger, in England die Minstrels. Bei letzteren scheint Gesang und Saitenspiel noch immer in Einer Hand vereinigt geblieben zu sein, und die Sänger standen, als Erben der alten Barden, in hohem Ansehen bei dem Volke. Namentlich die Harfe hatte in Irland, Wales und Schottland eine vollkommnere Form angenommen, und so erregend war der Einfluss der Musik auf das Volk, dass Eduard I. nach der endlichen Unterjochung von Wales 1284 es für nöthig hielt, alle Harfenspieler und Sänger hinrichten zu lassen.

„Wie die Völker einst aus dem Nomadenleben zu festen Wohnsitzen übergingen, so scheint es auch mit den Saiten-Instrumenten zu geschehen. Fast bei allen gebildeten Nationen war oder ist ein Saiten-Instrument als bevorzugter Liebling erkoren, um mit dem wandernden Sänger zu ziehen und seine Lieder zu begleiten. Die Vina bei den Indern, die Lyra bei den Aegyptern und Griechen, die Laute bei den Persern und Arabern, die Mandoline in Italien, die Guitarre in Spanien, ihre Tochter, die Guaranita, in Brasilien, die Balaleika bei den Slawen, die Viola bei den Ungarn in den Händen wandernder Zigeuner, die Rotta und Harfe in Britannien. Nur die Chinesen bekunden von je her in ihrem feststehenden Kin einen stabileren Charakter. Bei uns aber verdrängt das Piano mehr und mehr andere Saiten-Instrumente; und im Norden, wo man das Haus sucht, wird es keinen Widerstand finden, mehr wohl bei den leicht beweglichen Völkern des Südens, welche ihre duftigen Nächte beim Klange der Saiten und dem Schalle der Lieder im Freien durchwachen.

„Gebirgsvölkern, welche den melodischen Ruf von Berg zu Berg senden, ist der Klang der Saiten zu schwach. Darum hat neben dem Jodelgesang in der Schweiz das einfache Alphorn Bestand, und darum konnten in den Bergen Schottlands die gellenden Töne des Piobs ganz die

sanften Klänge der Harfe vergessen machen, welche einst dort gehört wurden.

„Nachdem der Minnegesang an den deutschen Höfen in Vernachlässigung und Verfall gerathen, die Edlen und Ritter in immer grössere Rohheit und Verwilderung versunken waren, zog sich die Musik in die Umgränzung der Städte zurück, der Bürgerstand übernahm den Minnegesang mit einer Theilung der Arbeit. Dichtkunst und Gesang fiel den Meistersängern anheim, welche den vorörtlichen Hauptsitz ihrer an strenge Regeln gebundenen Genossenschaften zu Mainz, andere Vereinigungspunkte zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und Strassburg hatten. Die „„varenden Lüte““ aber, welche die edlen Minnesänger hier und da aufgegriffen und in ihrem Gefolge mitgenommen hatten, mussten, wenn der ehrsame Bürgersmann sich mit ihnen benehmen sollte, nun selbst zünftig und ehrlich werden, und in dieser neuen Eigenschaft nahmen sie den Namen der Stadtpfeifer oder Stadtmusicanten an. Als solche haben sie sich bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erhalten und bestehen an manchen kleineren Orten noch. Ihre Instrumente waren in jener Zeit Trommeln, Pfeifen, Trompeten, Zinken, Posaunen, die Leier, die Laute, die Cyther und Geige. Unter den mancherlei Gebräuchen, welche, wie in allen Zünften, so auch in derjenigen der Stadtmusicanten aufkamen und mit aller deutschen Zähigkeit festgehalten wurden, ist von musicalischem Interesse, dass fast jede Abtheilung, die Lautenisten sowohl wie die Cytheristen, die Zinkenisten und Posaunisten, ihre besondere Notation oder „„Tabulatur““ hatte, ein Gebrauch, welcher seine Nachwirkungen noch in unseren heutigen Orchestern äussert, da für die meisten Blas-Instrumente die Noten anders geschrieben werden, als sie in Beziehung zu den Singstimmen, zu der Orgel, dem Clavier oder den Streich-Instrumenten klingen.

„Die vordem nur wild vorkommende Instrumental-Musik wurde zwar in den Mauern der Städte bereits gezähmt, aber veredelt und zu einem höheren Kunstganzen vereinigt ward sie erst durch die Oper, welche seit dem Beginne des siebenzehnten Jahrhunderts sich in Italien zu entwickeln begann. Zunächst gab die classische Periode des Baues der Streich-Instrumente dem Orchester einen edeln Kern, und erst allmählich wurde ein Blas-Instrument nach dem anderen würdig befunden, in den der wahren Kunst geweihten Raum des Orchesters einzutreten. Der Bau der letzteren Instrumente konnte erst dann sich vervollkommnen, als die Verhältnisse unseres Ton-Systems durch die unbestrittene Annahme der gleichschwebenden Temperatur geregelt waren. Ein grosser Theil dieser Fortschritte geschah erst im neunzehnten Jahrhundert, und noch ist die Vervollkommnung keineswegs abgeschlossen, während Verbesserungen im Bau der Streich-Instrumente weder seit der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts geschehen, noch vorerst abzusehen sind.

„Wenn man absieht von einigen neuen Formen der Blas-Instrumente aus Metall, der Ophikleide, dem Bombardon und der Bass-Tuba, welche übrigens für das Orchester nur eine untergeordnete Bedeutung gewonnen haben, so ist die im Jahre 1696 von Denner erfundene Clarinette das letzte Instrument, welches in den Chor des Orchesters Eintritt erhalten hat. Es sind zwar eine grosse Menge neuer Formen musicalischer Instrumente erfunden und ausgeführt worden — Schneider zählt deren in seiner im Jahre 1834 erschienenen historisch-technischen Beschreibung musicalischer Instrumente 86 auf —, allein ihr Erscheinen und ihr Glanz war meteorischer Art. Dies kann gegenüber den wissenschaftlichen Fortschritten der Akustik, welche doch vorzugsweise in den letzten anderthalb Jahrhunderten geschahen, auffallend erscheinen; haben doch selbst die von Chladni mit so viel Einsicht und mit unsäglicher Geduld aus klingenden Stäben erbauten Instrumente, der Clavicylinder und das Euphon, keinen Bestand gehabt; — allein die Gründe liegen nicht fern. Entweder leisteten die neu erfundenen Kunstwerke nicht mehr, als bereits vorhandene, längst bewährte Instrumente, oder sie eigneten sich, wie z. B. Chladni's Instrumente, nur zur Ausführung langsam fortschreitender, getragener Tonstücke, womit man bei der Stufe, zu welcher die Tonkunst sich erhoben hat, bei dem Reichthum rhythmisch-melodischer Formen, welche die musicalische Phantasie verlangt, unmöglich mehr ausreichen kann, oder die Behandlung der Instrumente war zu schwierig und erforderte, wie etwa zum Treten der Bälge oder zum Drehen von Walzen, die Mithülfe zweiter Personen, oder endlich das Werk hatte einen zu wenig dauerhaften Bau. Die letzteren Mängel waren häufig durch das Bestreben erzeugt, die musicalische Wirkung vieler unserer Orchester-Instrumente in einem einzigen Werke zu vereinigen. Es lässt sich nicht läugnen, ein Instrument, welches mit dem Umfange und der leichten Behandlung unserer Tasten-Instrumente, des Claviers z. B., die Möglichkeit des getragenen Spiels und des wunderbar ergreifenden Crescendo der Streich-Instrumente vereinigte, müsste uns als das Ideal eines musicalischen Hülfsmittels erscheinen. An Bestrebungen in dieser Richtung hat es nicht gefehlt, und schon das von Hans Hayden, Organisten der

Sebaldus-Kirche in Nürnberg, im Jahre 1610 erbaute Gambenwerk gehört derselben an. Zehn bis zwölf kleine Rollen, welche durch ein mit dem Fusse in Bewegung gesetztes Schwungrad gedreht wurden, waren auf ihrem Umfange mit Pergamentstreifen bekleidet und diese mit Colophonium bestrichen. Durch Tasten wurden die Saiten des Instrumentes an die Rolle gedrückt und liessen dann einen geigenartigen Ton vernehmen. Allein weder dieses von Kaiser Rudolf II. privilegirte Instrument, noch seine im Jahre 1757 von Hohlfeld verbesserte Form, in welcher es den Namen Bogenclavier führte, vermochte der Vergessenheit zu entgehen. Eben so wenig die von Prätorius abgebildete „„Schlüsselfiddel"", ein violoncellartiges Bogen-Instrument, dessen Hals in einen Kasten verschlossen war, aus welchem nur die Tasten hervorsahen, etwa 16 an der Zahl, mittels deren die Tonleiter gespielt wurde, wie bei der gewöhnlichen Bauern-Leier.

„Die Wissenschaft ist darum doch nicht ohne Einfluss auf die Vervollkommnung der musicalischen Instrumente geblieben, und wir hoffen, dass es uns gelungen ist, dem Leser anschaulich zu machen, welche Bedeutung die Akustik für den Bau der Blas-Instrumente, so wie für die reine Stimmung aller Instrumente gewonnen hat.

„Es scheint, als ob es gerathener sei, anstatt nach neuen und mannigfaltigen Combinationen zu suchen, zuvor die einfachsten Schallmittel, die schwingende Saite und die tönende Luftsäule in möglichster Vollständigkeit auszubeuten und der immer weiteren Vervollkommnung der bereits vorhandenen Instrumente nachzugehen. Der gebildete Kunstgeschmack des Musikers und die theoretische Einsicht des Physikers müssen sich verbinden, wenn dieses erste Ziel erreicht werden soll.

„Wer auf einem Instrumente spielen will, welches die Vorzüge aller bekannten musicalischen Werkzeuge vereinigt, dem ist zu rathen, dass er Concert-Director werde. Das Orchester ist ein Instrument von wunderbarer Vielseitigkeit des Ausdrucks und von riesenhafter Kraft; auf ihm kann mit hundert Armen spielen, wer ihm Geist und Leben einzuhauchen versteht, wer als tiefer Kenner seine Klangfarben durch alle Schattirungen verfolgt hat und ihrer Meister ist. Die Schilderung dieser Klangfarben, bei welcher man in der musicalischen Literatur ähnlichen Flügen überschwänglicher Phantasie begegnet*), wie bei der Charakteristik der Tonarten, liegt zu weit ab von dem wissenschaftlichen Boden, welchen wir nicht verlassen dürfen, als dass wir selbst sie unternehmen könnten. Wir verweisen den Leser auf die Beilage von Nr. 30 der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung im Jahrgang 1833, worin jene Charakteristik aus der launigen Feder eines bewährten Kunstkenners enthalten ist, auf die musicalische Compositionslehre von A. B. Marx und auf „die Kunst der Instrumentirung" von H. Berlioz. Selbst dieser hervorragende Musiker ist wohl in der Schätzung der materiellen Mächte der Tonkunst zu weit gegangen. Er verspricht wahre Wunder von den Aufführungen eines Orchesters aus 456 Instrumenten, worunter 120 Violinen, 40 Violen, 45 Violoncelle, 33 Contrabässe, 30 Harfen, 30 Fortepiano's, 14 Flöten u. s. w. Hören wir ihn selbst: „„Aber in den tausend möglichen Zusammenstellungen dieses Riesen-Orchesters würde ein Reichthum von Harmonieen, eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben, eine Aufeinanderfolge von Gegensätzen wohnen, womit sich nichts, was bis auf den heutigen Tag in der Kunst geschaffen worden, vergleichen liesse, und obendrein eine unberechenbare Gewalt der Melodie, des Ausdrucks und des Rhythmus, eine durchdringende Kraft, wie in nichts Anderem, eine wunderbare Begabung für Schattirungen im Ganzen, wie im Einzelnen. Seine Ruhe würde majestätisch sein, wie der Schlummer des Oceans; seine Bewegungen würden an die Stürme der Tropenländer, seine Ausbrüche an das Tosen der Vulcane erinnern; man würde darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnissvolle Geräusch der Urwälder wiederfinden, das Flehen, die Bitten, die Triumph- oder Trauergesänge eines ganzen Volkes voll mittheilenden Gemüthes, voll glühenden Herzens, voll wilder Leidenschaften; sein Stillschweigen würde Furcht einflössen (!) durch seine Feierlichkeit, und selbst die zähesten Naturen müssten erbeben, sähen sie, wie sein Crescendo brüllend grösser und grösser würde, gleich einer ungeheuren, erhabenen Feuersbrunst!""

„Das Erhabene streift bekanntlich sehr nahe an das Lächerliche, und es ist dafür gesorgt, dass auch im Reiche der Töne die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die wahre Kunst vermeidet ein Uebermaass äusserer Hülfsmittel; an den Compositionen des Stümpers, und wenn er mit beiden Händen in den grössten Farbenkasten greift, geht der Kenner vorüber, um seine Gunst den wenigen Kreide-

*) Raff theilt in seiner „Wagnerfrage" an die Blas-Instrumente folgende Farben ohne Weiteres aus;
Posaune — purpurroth bis braunviolett.
Horn — waldgrün bis braun.
Trompete — scharlach bis purpurviolett.
Fagott — grau bis schwarz.
Oboe — hellgelb bis saftgrün.
Flöte — hell, farblos bis luftblau.

strichen zu schenken, in welchen ein Meister seine Ideen niederlegte.

„Es ist dem minder Begabten ein warnendes Exempel, dass selbst ein Genius wie Berlioz, nachdem er sein grosses Orchester dem Publicum vorgeführt hatte, nur Spott ärntete. Man berichtete aus dem grossartigen Concerte von einer Riesen-Bassgeige,*deren Saiten sprangen und den Künstler tödteten, von einer kolossalen Posaune, deren Auszug beim ersten Anblasen hinausfuhr und den Arm des unglücklichen Musikers mitriss, von einem Horn, das im furchtbaren *Fortissimo* sich plötzlich der ganzen Länge nach gerade reckte und erst bei sanfteren Melodieen wieder in gefällige Windungen sich umbog.

Jakob Rosenhain.

Unter den artistischen Individualitäten der pariser Künstlerwelt ist Rosenhain unstreitig eine der bedeutendsten. Obwohl Pianist und Componist ersten Ranges, müssen es dennoch Andere übernehmen, die Aufmerksamkeit des grossen Publicums auf ihn zu lenken; er selbst bemüht sich darum nicht. Gleich Chopin ist er in seinem Kreise als einer der tüchtigsten Musiker gekannt und geschätzt; ausserhalb desselben hört ihn Niemand. Kaum in das Jünglingsalter getreten, componirte er mehrere Opern in Deutschland, von denen eine, „Der Besuch im Irrenhaus" (*Une visite à Bedlam*), mit Beifall gegeben wurde. Bei uns für die grosse Oper schrieb er den „Dämon der Nacht", Oper in zwei Acten von Bayard und Etienne Arago. Die Aufführungen dieses Werkes, das reich an reizenden Melodieen ist und dessen gediegener Stil eben so den gelehrten Musiker als den geistreichen Componisten verräth, wurden durch Roger's damalige Reise nach Deutschland unterbrochen. Durch diese Störung in seiner dramatischen Laufbahn entmuthigt, zog sich Rosenhain nach diesem so vielversprechenden Debut von der Scene zurück, deren Vortheil es jedenfalls sein würde, ihn wieder zu gewinnen. Um so mehr hat er die Vocal- und Instrumental-Musik mit einer bedeutenden Zahl Werke anderer Art bereichert. Eine Sinfonie für grosses Orchester ist in Deutschland und England mit Erfolg aufgeführt worden. Die Kammermusik besonders verdankt ihm Vorzügliches. In musicalischen Kreisen werden seine Sonaten, Trio's, Quartette mit warmem Beifall aufgenommen, eben so seine Compositionen für das Pianoforte allein, z. B. *La Tempête, Idylles*, seine *Etudes, Chansons polonaises et espagnoles*, Balladen, *Calabraise*, „Innerer Kampf" und vor Allem der reizende „Sylphentanz", den man auf allen Clavieren findet. Von seinen Vocal-Productionen haben das „*Adieu à la mer*" von Lamartine, „*Un rêve*" von Victor Hugo, mehrere Lieder und sein jüngstes Werk, „Zweistimmige Lieder, im volksthümlichen Stil gehalten", allgemeine Anerkennung erworben. Gern übergeben wir diese Worte der Sympathie für das schöne Talent und den edlen, reinen Künstler-Charakter Rosenhain's der Oeffentlichkeit, die Rosenhain mit eben so viel Eifer zu meiden scheint, als Andere sie suchen.

Paris. F. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dr L. Spohr verweilte den 2. und 3. Juli in unserer Stadt. Er widmete mehrere Stunden der sorgfältigen Kenntnissnahme der Einrichtungen und des Studien-Planes der Rheinischen Musikschule unter F. Hiller's Directorat, und äusserte wiederholt seine volle Anerkennung der Leistungen der Schüler auf den verschiedenen Bildungsstufen. In einem Cirkel von Künstlern und Kunstfreunden bei F. Hiller trugen dieser und Herr Musik-Director Ed. Franck neue Compositionen von sich vor, die sich des sichtbaren Beifalles des Seniors der deutschen Tondichter erfreuten, der auch eine lebhafte Theilnahme für das Talent des jungen Tonsetzers Max Bruch bezeigte. Am Abend d. 3. Juli brachte der kölner Männergesang-Verein dem würdigen Meister eine Serenade.

Se. Majestät der König von Preussen haben von dem Herrn Musik-Director Karl Reinthaler ein Dedications-Exemplar des Clavier-Auszugs seines Oratoriums „Jephta" anzunehmen und demselben die goldene Medaille für Kunst zu verleihen geruht.

Ihre Majestät die Königin von England hat dem Professor L. Bischoff einen sehr werthvollen Brillantring „als ein Zeichen Höchstihrer Anerkennung der zarten und schön ausgedrückten Huldigung an die Prinzess Royal Königliche Hoheit", d. d. Windsor Castle, den 12. Juni — übersenden lassen. Das betreffende Gedicht mit Musik von Franz Weber wurde von dem kölner Männergesang-Vereine, dessen Ehren-Mitglied der Verfasser ist, den 5. Juni zu London im Buckingham-Palast vor Ihrer Majestät gesungen.

„Scherz, List und Rache, komische Oper in Einem Aufzuge, Text nach Göthe, componirt und seinem verehrten Lehrer Ferdinand Hiller zugeeignet von Max Bruch, Opus 1" — ist zu Leipzig im Verlage von Bartholf Senff im Clavier-Auszuge in eleganter Ausgabe erschienen.

Elberfeld. Auch in diesem Jahre fährt unser Organist J. A. van Eyken zur Freude aller Freunde classischer Musik fort, Orgel-Vorträge zu halten. Bis jetzt haben deren drei Statt gefunden. Wir hörten darin von J. S. Bach Präludium und Fuge (*A-moll* und *F-moll*), die Fugen in *Cis-moll, H-dur* und die Pastorale; von C. Ph. Em. Bach Trio (*G-moll*); von Beethoven Largo aus Op. 2, Nr. 2, und Andante aus der fünften Sinfonie; von Niels W. Gade Andante (*C-dur*); Mendelssohn Sonaten Nr. 4 und 6; Markull Trio (*B-dur*); Krebs Choral-Vorspiel, „Wir glauben all an Einen Gott"; J. G. Töpfer Choral-Vorspiel, „O Haupt voll Blut und Wunden"; von J. A. van Eyken Variationen über die holländische National-Hymne und Phantasie über „Ein' feste Burg".

Das Händel-Comite in Halle hat kürzlich Bericht über die Resultate seiner bisherigen Thätigkeit erstattet. Dieselben sind erfreulich, und man hat alle Hoffnung, das Denkmal zu Stande zu bringen, nach dem bisherigen Verlauf aber auch allen Grund, auf den Erfolg nicht allzu stolz zu sein. Ausser Halle, welches bis jetzt 1200 Thaler allein aufgebracht hat, sind nur Brandenburg, Tübingen, Schwerin und Genthin thätig gewesen; bestimmte Aussichten sind gegeben von Berlin. Köln, Stuttgart, Crefeld; von anderen Orten hat man nichts gehört. Man ist also genöthigt, sehr stark mit auf die Thätigkeit des in London unter den Herren Smart und Brunell zusammengetretenen Comite's zu rechnen, und man wird es auch bestimmt können, zumal neuerlich die Königin Victoria und der Prinz Albert das Unternehmen unter ihren besonderen Schutz genommen haben. Der Entwurf zu diesem Denkmale, welches der Bildhauer Heidel in Berlin auszuführen beauftragt wurde, ist im Modell bereits fertig. Händel ist in seiner ganzen energischen und geistig bedeutsamen Eigenthümlichkeit zur Darstellung gebracht, als Herrscher im Reiche der Töne. Mit dem Tactstocke, seinem Herrscherstabe, in der Rechten und gestützt auf die Partitur des „Messias", welche aufgeschlagen auf einem mit Holzschnitzereien im Stil des achtzehnten Jahrhunderts geschmückten Pulte ruht, steht er da in ruhiger, selbstbewusster Würde, aber innerlich bewegt und voll geistiger Hoheit — ein Mann und ein Charakter.

Musik-Director Neithardt in Berlin ist aus Rom, wohin er von dem Könige entsandt worden war, um die Musik-Aufführungen in der Sixtinischen Capelle während der Charwoche u. s. w. zu hören, zurückgekehrt.

Den Spielern von Streich-Instrumenten wird als eine Besonderheit von Interesse sein, dass der Instrumentenbauer H. Küntzel in Berlin ein Quintett von zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Violoncello aus Einem Stück Ahornholz angefertigt hat. Wie die „Montagspost" berichtet, so war dieses Holzstück ein altes Mangelholz in einer Tuchfabrik in Olmütz. Die Decken der Instrumente sind aus italiänischem Fichtenholz aus dem Magazin von Cesarini in Florenz gefertigt. Diese Instrumente müssen allerdings eine wunderbar übereinstimmende Klangfarbe besitzen, und es bliebe nur die Frage, ob ihr Ton überhaupt schön ist. Herr Küntzel soll seit 20 Jahren an diesen Instrumenten gearbeitet haben, die nur zusammen verkauft und zunächst nach der breslauer Industrie-Ausstellung geschickt werden. (Signale.)

Hof-Organist Schneider in Dresden hat das Kleinkreuz des sächsischen Civil-Verdienstordens erhalten.

Wien. Es wird den zahlreichen Freunden unseres ausgezeichneten Violoncellisten Schlesinger erfreulich sein, zu vernehmen, dass sich derselbe von seiner langwierigen und gefährlichen Krankheit gänzlich erholt und bereits Bett und Zimmer verlassen habe.

Joseph Fischhof, Professor am Conservatorium der Musik in Wien, ist in Baden bei Wien am 28. Juni in seinem 53. Jahre nach längeren Leiden gestorben.

Der Prager Zeitung wird aus Wien geschrieben: „Unsere Theaterfreunde sind durch die Nachricht von der Demission des artistischen Directors des Hof-Burgtheaters Dr Laube in nicht geringe Aufregung versetzt worden. Wenn der genannte Director auch namentlich unter den älteren Mitgliedern der Hofbühne gerade nicht die besten Freunde zählt, so wird ihm doch allenthalben die Anerkennung zu Theil, mit eiserner Consequenz ein ernstes, edles Streben verfolgt und, namentlich was das Ensemble und die Inscenesetzung betrifft, das Hoftheater auf eine höchst bedeutende Stufe erhoben zu haben. Was die Gerüchte von der erfolgten Demission des Dr. Laube und der Ersetzung desselben durch Halm (nach einer anderen Version durch Hackländer) betrifft, so entbehren sie bis jetzt der Begründung. Schon der Umstand, dass Halm als Director der Hof-Bibliothek, sowohl was Rang als Gehalt betrifft, bereits eine viel bedeutendere Stellung einnimmt, zeigt die Grundlosigkeit der Conjunctur."

Pesth. Der höchst kunstvoll gearbeitete Lorberkranz, welcher dem Sänger Beck von dessen Jugendfreunden bei seinem letzten Auftreten im Nationaltheater verehrt wurde, besteht aus massivem, feinstem Golde, im Gewicht von ungefähr 100 Ducaten, und hat den pesther Goldarbeiter Herrn Karl Laky zum Verfertiger.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. **KÖLN, 18. Juli 1857.** **V. Jahrgang.**

Die Musik und die musicalischen Instrumente.

Von Friedrich Zamminer.

Das gegenwärtige Geschlecht fühlt mehr als irgend ein früheres das Bedürfniss einer mehrseitigen Bildung. Wenn es sich auf der einen Seite freilich nicht läugnen lässt, dass dieses Streben sehr oft auf falsche Bahnen leitet und ein Durchlaufen der verschiedensten Wege veranlasst, die zu keinem Ziele führen, dass überhaupt eine kräftige Einseitigkeit, die da stets weiss, was sie will, eine immer seltenere Erscheinung wird, so sind doch auf der anderen die Vortheile unschätzbar, welche eine allgemeine Bildung, ein Durchdringen des wissenschaftlichen Geistes bis zu denjenigen Schichten der Menschheit, die früher nicht im Geringsten davon berührt wurden, der Entwicklung des Begriffs-Vermögens, der Zerstreuung der Nebel der Unwissenheit und des Aberglaubens und dadurch der wahren Sittlichkeit bringen. Jenes Streben hat in unserer Zeit eine neue Art der Bearbeitung wissenschaftlicher Gegenstände veranlasst. Frankreich und England sind darin vorausgegangen; in ersterem Lande gehen die Versuche bis in die Periode der Encyklopädisten zurück, die jedoch, freilich nicht ohne sattsame Veranlassung, mehr an das Niederreissen als an das Aufbauen gingen.

Es war voraus zu sehen, dass, wenn die Männer der Wissenschaft in Deutschland sich einmal entschliessen würden, den Katheder zu verlassen und das Volk in den weiten Räumen der Oeffentlichkeit, welche die Presse ihnen geöffnet hat, zu belehren, dass sie in der neueren Weise, den Ernst der Wissenschaft mit der Anmuth der Unterhaltung, mit dem Anziehenden der Darstellung zu verbinden, die richtige Mitte treffen würden, den Reiz der Wissbegierde, die dem Menschen angeboren ist, auf die edelste Weise dazu zu benutzen, ihn in die Hallen der Wissenschaft einzuführen und die grossen Resultate derselben seinem erstaunten Auge vorzulegen. Diese Voraussicht hat uns nicht getäuscht; die deutsche Literatur besitzt besonders seit Alexander von Humboldt's Kosmos eine Reihe von Werken, welche Gründlichkeit mit Fasslichkeit, ja Schönheit der Darstellung mit einander in sich vereinigen und ähnliche Erzeugnisse der ausländischen Presse weit hinter sich lassen.

Dass hauptsächlich die Naturwissenschaften auf diese Weise bearbeitet werden, liegt erstens in ihrem ungeheuren Fortschritte in dem neunzehnten Jahrhundert, und zweitens in ihrem mehr sichtbaren, wir möchten sagen: handgreiflichen, Einwirken auf das Leben. Die kleinen Kinder sprechen von Dampfschiffen, elektrischen Telegraphen, Lichtbildern u. s. w., als verstände sich das alles von selbst, und da fühlen natürlich die Eltern das Bedürfniss, sich über diese und ähnliche Dinge zu unterrichten, um ihren Kindern Einsicht in die geheime Werkstätte der Natur verschaffen zu können.

So machen und hören wir denn auch tagtäglich Musik, singen, streichen, blasen, hämmern und schlagen darauf los, ohne zu fragen, auf welchen natürlichen Ursachen denn alle die mannigfachen Klänge beruhen mögen, die wir erzeugen. Wohl ahnen wir eine gewisse Verwandtschaft der musicalischen Töne mit den Naturklängen; wie aber nach und nach der Mensch darauf gekommen, das dunkle Bewusstsein dieser Verwandtschaft praktisch so weit zu klären und zu entwickeln, dass er jene Naturklänge durch Werkzeuge zu ihrer Erzeugung bis zu der Fülle, Mannigfaltigkeit und Verfeinerung der jetzigen Töne vervielfältigt und verschönert hat, davon wissen wir so gut wie nichts, und, wenn wir aufrichtig sein wollen, darum bekümmern wir Musiker uns auch sehr wenig. Auch ist seither bei den zahlreichen schriftstellerischen Arbeiten,

welche die Kenntniss der Natur zum Gemeingut aller Gebildeten machen sollen, die Lehre vom Schalle unberücksichtigt geblieben, ungeachtet ihres Zusammenhanges mit der populärsten aller Künste, der Musik.

Da tritt nun Einer auf und macht sich an die schwierige Aufgabe, uns alle, die wir Musik treiben und Musik lieben, aufzuklären über die mathematisch-physicalische Grundlage der Musik und die Anwendung der akustischen Gesetze bei dem Bau der musicalischen Instrumente. Das ist Friedrich Zamminer in Giessen. Er hat die Absicht, durch sein Buch alle diejenigen, welche sich mit Musik beschäftigen, mit den Forschungen vertraut zu machen, die über die Bewegung der Saiten, die Schwingungen der Luft, den Bau der Instrumente von Mersenne, Bernoulli, Chladni, Savart und Seebeck, vor Allen „von unserem genialen Landsmanne“ Wilhelm Weber angestellt worden sind.

Die Schwierigkeiten der Aufgabe liegen hier aber nicht nur in der Art und Weise, das Wissenschaftliche durch fassliche und angenehme Darstellung jedem Gebildeten verständlich und anziehend zu machen, sondern hauptsächlich auch darin, dass die Wissenschaft selbst noch lange nicht alle die Geheimnisse durchschaut hat, welche die Natur gerade auf diesem Gebiete so tief verschlossen hält, dass an vielen Stellen die bisher gewonnenen Resultate nur erst hinreichen, den Anfang zum Verständnisse zu gewinnen. Aber mit Recht sagt der Verfasser: „Das Abgeschlossene und Fertige ist es nicht, was anzieht und denkende Geister beschäftigt — darum glaubte ich, den Leser auch an solche Beete führen zu dürfen, wo eben erst Keime spriessen.“

Nun, wir können den Lesern versichern, dass sie mit Vergnügen und zu ihrer grossen Belehrung diese Beete an der Hand des Verfassers umwandeln und grösstentheils mehr finden werden, als sie nach den bescheidenen Aeusserungen des Führers erwarten mochten. Auch das bestätigt der Inhalt, was der Verfasser an einer anderen Stelle des Vorwortes sagt: „Manches Goldkorn, welches der Wissenschaft nützen konnte, habe ich bei Musikern und Instrumentenmachern unbenutzt liegen gefunden, weil den Besitzern der Faden fehlte, welcher sie aus dem Gebiete der Kunst in das der Wissenschaft leiten konnte. Meine Absicht war, durch vorliegende Schrift, in welcher die Namen Amati und Mersenne, Händel und Chladni, Mozart und Humboldt neben einander stehen, solches Gold in Bewegung zu setzen.“

Das Buch verfolgt keine streng systematische Anordnung. Wir billigen dies im Ganzen, glauben jedoch, dass eine Einleitung, welche die Haupt-Lehrsätze der Akustik zusammenstellte, wünschenswerth und nützlich sein dürfte. Indess fehlt auch in der Form, die der Verfasser beliebt hat, die Darstellung der wesentlichen Bedingungen der Entstehung und Verbreitung des Tones u. s. w. nicht. Wir finden sie besonders in den drei ersten Abschnitten, von denen der erste und zweite die Violine, der dritte die Akustik der Gebäude behandelt; dann in Abschnitt 7 „Die harmonischen Obertöne; Schwingungen von Platten, Glocken, Häuten und Stäben; Resonanz“; — in Abschnitt 9 „Flöten und Zungenpfeifen“ — und in Abschnitt 12 „Stimmung und Tonmessung“.

Der Inhalt des Werkes zerfällt in 14 Abschnitte, die mit drei Anhängen und dem Register 437 Seiten in 8vo. füllen. Die nothwendigen Figuren und Abbildungen sind in scharfem und schönem Holzschnitt in den Text gedruckt. Ein mehr übersichtliches System in der Anordnung dürfte keineswegs überflüssig sein; in der gegenwärtigen Gestalt trägt das Werk zu sehr den Charakter des Aphoristischen. Auch die Darstellung, so geistreich und anziehend sie im Ganzen ist, verräth Spuren der Eile oder Nachlässigkeit, welche eine zweite Auflage sicher verwischen wird. Bei der Behandlung eines Gegenstandes, der so wesentlich auf Beobachtung und Erfahrung am Stofflichen beruht, laufen dergleichen kleine Mängel leicht mitunter, wie jeder weiss, der sich an Aehnlichem versucht hat.

Die zwei ersten Abschnitte behandeln, wie schon gesagt, die Violine. Der dritte Abschnitt, „Die Akustik der Gebäude“ überschrieben, bespricht zunächst die Fortpflanzung des Schalles überhaupt, die Geschwindigkeit derselben, die Schallwellen, die Zurückwerfung des Schalles, den Nachhall und Wiederhall und dann die zweckmässige Form von Gebäuden in akustischer Hinsicht.

Ueber die bekannte Erfahrung, dass in windstiller Nacht jeder Schall weiter trägt, als bei Tage, heisst es hier: „Mit Unrecht hat man dies der Stille der Nacht zuschreiben wollen. Seitdem Humboldt dieselbe Wahrnehmung in den Wäldern der Aequinoctial-Gegenden machte, in denen bei Tage die grösste Stille herrscht und erst Nachts das geräuschvolle Thierleben beginnt, kann man den Grund der Erscheinung nur noch in der gleichmässigeren Beschaffenheit der Atmosphäre zur Nachtzeit suchen, da die Luft bei Tage unter dem Einflusse mannigfacher, von der Sonne erregter Strömungen für den Schall, wenn man so sagen darf, trübe und weniger durchsichtig wird. Nach der von Dr. Reid bei der Ventilation der londoner

Parlamentshäuser gewonnenen Erfahrung machte allein schon der in der Mitte des Saales aufsteigende mächtige Luftstrom, wenn die Heizung im Gange war, die Worte des Redners auf der gegenüberliegenden Seite des Saales unverständlich. Die Aufmerksamkeit der Baumeister der grossen, ihrem Zwecke so vorzüglich entsprechenden Musikhallen zu Boston und Liverpool ging selbst so weit, die Beleuchtung weit in die Höhe, 50 Fuss über den Boden, zu verlegen, damit die Verbrennungs-Gase sofort durch Oeffnungen in der Decke entweichen, ohne die homogene Beschaffenheit der Luft trüben zu können*). Bekannt ist der dämpfende Einfluss, welchen Nebel auf musicalische Productionen im Freien üben, und wie dagegen der Schall bei sehr reiner Luft oft eine aussergewöhnliche Tragweite erlangt. Lieutenant Foster vernahm mit Parry auf Fort Bowen bei kaltem Wetter die menschliche Stimme auf 6700 englische Fuss Entfernung. Diese Tragweite kann sich noch beträchtlich erweitern, wenn über eine ruhige Wasser- oder Eisfläche hinüber gesprochen oder gerufen wird, da zu dem directen Schall dann noch ein akustisches Spiegelbild desselben kommt. Das Lachen der Matrosen auf einem englischen Kriegsschiffe zu Spithead wurde eine Stunde weiter in Portsmouth gehört, und der Schall des Zapfenstreiches trug vom edinburgher Schlosse auf mehr als vier geographische Meilen Entfernung hin. Nach Dr. Arnott's Erzählung vernahm man auf einem auf der Höhe von San Salvador segelnden Schiffe das Glockengeläute eines Kirchenfestes jener Stadt sogar über hundert englische Meilen weit. Schon die gleichmässige Schneedecke im Winter erhält der über sie hingehenden Schallwelle eine grössere Stärke, als der rauhe und mit Gewächsen bedeckte Boden."

Hiernach enthält der Abschnitt wohl zu beherzigende Bemerkungen über den Bau von Concertsälen u. s. w.

Alsdann nimmt das Pianoforte den vierten Abschnitt von Seite 70 bis 98 ein; die sechs übrigen Seiten desselben sind der Harfe und der Laute gewidmet. Wir theilen daraus folgende interessante Stelle besonders für diejenigen mit, welche da glauben, dass dieser oder jener Fabricant das Höchste erreicht habe und dass jedes einzelne Instrument aus derselben Fabrik von gleichem Werthe sei:

„Der Bau des Pianoforte ist in wissenschaftlicher Beziehung weit weniger begründet und erforscht, als derjenige der meisten anderen musicalischen Instrumente. Weder über eine vortheilhafteste Gestalt und Grösse des ganzen Instrumentes, noch über die Art, wie für die verschiedenen Tonlagen Länge, Dicke und Spannung der Saiten gegen einander abzugleichen, und von welcher Grösse und Stärke der Resonanzboden zu wählen wäre, sind exacte Bestimmungen gemacht. Wenn man weiss, welchen Einfluss geringfügig erscheinende Nebenumstände — wie z. B. die Stärke und Elasticität der Hammerstiele, der mehr oder weniger elastische Leder-Ueberzug der Hammerköpfe, die Sprunghöhe des Hammers, die Wahl des Ortes, an welchem er die Saite trifft, — auf die Schönheit des Klanges äussern, so wird man um so leichter sich erklären, warum die Wissenschaft den Bereich des Pianofortebaues bis jetzt noch ganz der Empirie und dem feinfühlenden Geschmacke des Künstlers überlassen musste. Wir fürchten nicht, der wissenschaftlichen Akustik zu nahe zu treten, wenn wir die Gränzen ihrer Leistungen bezeichnen, da niemand, welcher die Geschichte der Naturforschung kennt, an einer stetigen Erweiterung dieser Gränzen zweifeln wird. Zu welcher Vollkommenheit ist die Messung der Schwingungszahlen gediehen, seit Mersenne im Beginne des siebenzehnten Jahrhunderts die Saite und Sauveur hundert Jahre später die Pfeife zu diesem Zwecke anwandte! Dagegen besitzt die Wissenschaft noch kein Mittel zur messenden Vergleichung der Tonstärke, eine Messung des Wohlklanges scheint in das Reich der Phantasieen zu gehören, und doch hat man kein Recht, sie für unmöglich zu erklären, wenn man annimmt, dass sich die Wellenformen ermitteln lassen, welche dem Ohr die reinsten und angenehmsten Klänge zuführen.

„Den verschiedenen Formen, welche das Fortepiano angenommen hat, insbesondere der Flügel- und Tafelform, haben vorzugsweise die englischen Künstler durch sehr massive Holzverbindungen und zweckmässige Verspreizung mittels eiserner Stäbe grosse Dauer und Festigkeit zu geben gewusst. Ihre Instrumente wurden hiedurch zum Verbringen in ferne Welttheile geeignet und gewannen, da sie einen stärkeren Saitenbezug ertrugen, an welchen sich eine derbere Mechanik anschloss, den Vorzug eines volleren Tones, welcher nur von grösseren schwingenden Massen ausgehen kann. In der Anwendung des Eisens, zu welcher man vor etwa fünfzig Jahren griff, und womit namentlich die nordamericanischen Künstler die Einflüsse ihres ungünstigen Klima's zu pariren suchten, scheint man etwas zu weit gegangen zu sein. Sowohl eine vollständige Vergitterung des Holzbaues mit Eisen, als die Einfügung ganzer

*) Vergl. meine Beschreibungen der Tonhallen zu Bradford und Liverpool in Nr. 32 vom 12. August 1854 (II. Jahrg.) dieser Zeitschrift. L. B.

gusseiserner Rahmen schaden dem Tone, welchem sie einen harten, kurz abbrechenden Charakter verleihen.

„In einem Flügel, welcher sieben Octaven von A_{-1} bis a_4 umfasst, nimmt die Länge der Saiten von 68 auf etwas weniger als 2 pariser Zoll ab, ihre Dicke von 0,74 Linien auf 0,3, die Spannung endlich von 90 auf 30 Kilogramme. Rechnet man die Spannung aller 235 Saiten zusammen, so ergibt sich eine Zuglast von etwa 220 Centnern, welcher der Rahmen des Instrumentes einen dauernden unerschütterlichen Widerstand leisten muss. — Bei dem Tafel-Piano ist die schwingende Saitenmasse jedes einzelnen Tones etwa drei Viertel von derjenigen des Flügels, die Saitenlängen der tieferen Töne sind geringer, etwa 58,9 pariser Zoll für F_{-1}, und wenn das Instrument sechs und eine halbe Octave von C_{-1} bis f_4 umfasst, so beträgt die ganze Spannungslast der 139 Saiten etwa 140 Centner.

„Die Haupt-Klangmasse geht, wie bei allen anderen Saiten-Instrumenten, so auch bei dem Pianoforte von dem Resonanzboden aus. Directer kann man den Beweis nicht führen, als dies von Pellisov geschehen ist. Sämmtliche Saiten eines Flügels waren sammt dem Stege aus dem Instrumente genommen und unter einander in wagerechter Richtung an einer Zimmerwand ausgespannt. Sie wurden durch eine Tasten-Mechanik, ähnlich derjenigen an den aufrecht stehenden Pianino's, angeschlagen. Von dem Stege erstreckte sich ein Stab von Fichtenholz durch die Wand in ein benachbartes Zimmer bis zum Resonanzboden des Flügels. Hier prägte sich das Spiel in vollen Tönen aus, während der Spieler selbst die Schwingungen der Saiten nur als ein leises, kaum hörbares Klingen vernahm. Eine möglichst vollständige Uebertragung der Saitenschwingungen auf den Resonanzboden und eine zweckmässige Verbindung dieses letzteren mit dem Körper des Instrumentes, damit dieser die Resonanz unterstütze, bilden eine der wesentlichsten akustischen Aufgaben des Pianofortebaues."

Als vorzügliche Werke über den Clavierbau werden angeführt: Kützing, Ueber Fortepiano-Baukunst, Bern, 1844, und H. Welcker, Der Flügel, 1853. (Wo erschienen? Auch dergleichen ungenaue Citationen sind in einem Buche zu vermeiden, das Anleitung zu weiterer Verfolgung der angeregten Dinge geben soll.)

Abschnitt fünf und sechs handeln „von den harmonischen Verhältnissen und gleichschwebenden Temperaturen" und „von Harmonie und Melodie." Sie gehen von Seite 104 bis Seite 175 und bilden eine der gründlichsten Partieen des Werkes.

Der siebente Abschnitt erläutert die Flageolet-Töne, die Klangfiguren, Glocken, Pauken, Schwingungen der Stäbe (in Zungenpfeifen, Strohfidel u. s. w.), worauf der achte auf die Luftschwingungen in cylindrischen Röhren (Flöten- und Zungenpfeifen) übergeht, ein Thema, welches im neunten Abschnitte, „Die Orgel" überschrieben, weiter ausgeführt wird.

Die beiden folgenden (10 und 11) behandeln die Blas-Instrumente des Orchesters aus Holz und aus Metall. Im zwölften wird „die Tonmessung und Stimmung" besprochen mit Rücksicht auf die neuesten Forschungen und Zusammenstellungen. Aus dem dreizehnten haben wir in der vorigen Nummer eine ausführlichere Probe gegeben. — Der vierzehnte und letzte ist der „menschlichen Stimme und dem Gehör" gewidmet.

(Schluss folgt.)

Das zweite mittelrheinische Musikfest.

Die vier Städte Darmstadt, Mannheim, Mainz und Wiesbaden haben sich vor zwei Jahren verbunden, mit ihren vereinigten musicalischen Kräften alljährlich ein Musikfest zu veranstalten. Das erste wurde im vorigen Jahre (den 31. August und 1. September) in Darmstadt abgehalten (vgl. 1856, Nr. 37 vom 13. Sept.), und die Aufführung des Messias unter C. A. Mangold's Leitung zeigte schon bei diesem ersten Versuche, dass die vorhandenen Kräfte vollkommen genügten, um classische Meisterwerke auf würdige Weise zur Aufführung zu bringen. Das diesjährige Fest in Mannheim am 14. und 15. Juni überzeugte vollends alle Anwesenden, dass die Lebensfähigkeit des jungen Instituts der mittelrheinischen Musikfeste unzweifelhaft und dass der Erhaltung und Verherrlichung der Tonkunst ein neuer Tempel am Rheine errichtet ist, der dem deutschen Vaterlande zur Ehre gereicht.

Wir erinnern uns allerdings, dass auch schon früher grosse Musik-Aufführungen in den oberen Rheinlanden, z. B. in Heidelberg, Zweibrücken u. s. w., Statt gefunden haben; allein es kam zu keiner festen Organisation eines Verbandes, der ihre jährliche Wiederholung gesichert hätte, und späterhin wurden sie namentlich in Baden durch die Sängerfeste ganz verdrängt. Desto erfreulicher ist die Rückkehr zu den festlichen Aufführungen mit vollem Chor und Orchester, weil diese allein geeignet sind, die wahre Musik zu vertreten und eben dadurch der andringenden

Flut der falschen einen festen Damm entgegen zu stellen. Dass weder die Compositionen der neueren Schule, noch die verkehrten Ansichten ihrer Koryphäen über Auffassung und Direction längst anerkannter Meisterwerke am Rheine Anklang finden, haben die verunglückten Versuche zu Karlsruhe und zu Aachen sattsam bewiesen. Dennoch kann es nicht schaden, wenn die Leere und Gehaltlosigkeit des Systems der Zukunfts-Musiker durch treffliche Ausführungen derjenigen Werke, die der Stolz der deutschen Musik sind, auf eine praktische und recht derbe Weise bloss gelegt wird.

Der Chor zählte in Mannheim 660 Mitglieder: 154 Soprane, 129 Alte, 163 Tenöre, 214 Bässe, also in gutem Verhältnisse. Nach den Städten hatte Mannheim 207, Darmstadt 164, Mainz 162, Wiesbaden 127 Sängerinnen und Sänger auf die Festbühne gestellt. Das Orchester bestand aus 164 Instrumentalisten (70 Violinen, 21 Bratschen, 20 Violoncelle, 14 Contrabässe, Blas-Instrumente doppelt). Der Chor war nicht nur durch die Zahl, sondern auch durch die frischen, klangvollen Stimmen imposant, das Orchester, zum grössten Theile aus Mitgliedern der Hofcapellen von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt bestehend, war im Ganzen genommen, was den Gesammtton und auch einzelne Instrumente betrifft, vortrefflich; im eigentlichen Vortrage jedoch vermisste man, besonders in den ersten Proben, die Gewohnheit an feinere Färbungen; namentlich war das *Piano* fast immer zu hart. Im Chor war die reine Intonation, die Präcision und die Klangfülle bewundernswerth und lieferte den Beweis einer höchst sorgfältigen und verständigen Einübung durch die Herren Vinc. Lachner in Mannheim, Mangold in Darmstadt, Hagen in Wiesbaden, Marpurg in Mainz.

An die Stelle des erkrankten Hof-Capellmeisters V. Lachner war Ferdinand Hiller als Dirigent getreten, und verstand gleich in der ersten Probe sämmtliche Mitwirkende so für ihre künstlerische Aufgabe zu begeistern, dass ihm bei seinem Auftreten in der zweiten Probe ein einstimmiges Hoch gebracht wurde. Ueberhaupt war es eine Freude, den gemeinsinnigen und künstlerischen Geist, der bei den Ausführenden herrschte, wahrzunehmen. Desshalb waren auch die Auszeichnungen, die man dem Dirigenten erwies, um so ehrenvoller, da sie aus dem Sinn und Gefühl für das Ganze, aus der Zuversicht auf das Gelingen und aus der Freude über das Gelungene entsprangen. Weil Hiller ganz und gar nur an seine Aufgabe als Dirigent dachte, sein Ich nirgends geltend machte, sondern, es vergessend, sich in das Kunstwerk versenkte, das er darzustellen hatte, nur für dieses die Begeisterung zu wecken und zu steigern strebte, was ihm denn auch in hohem Maasse gelang — desswegen feierten ihn alle Festgenossen in freudig aufgeregter Stimmung und umgaben ihn mit den aufrichtigsten und liebenswürdigsten Zeichen der Achtung und Zuneigung.

Am ersten Tage (Sonntag, den 14. Juni, Vormittags 11 Uhr) wurde Mendelssohn's Elias gegeben. Diese Aufführung war die Krone des Festes; das Werk machte in der vollendet abgerundeten Erscheinung einen mächtigen Eindruck auf alle Anwesenden. Leben und Schwung war mit Correctheit und Präcision vereinigt; namentlich muss die Sicherheit und einschlagende Kraft des Chors bei den Einsätzen, die Steigerung des *Forte* und die Nuancirung im *Piano* gerühmt werden. Jede Nummer der grossen Chöre rief aber auch einen Sturm von Beifall hervor, der so recht der Ausbruch einer erhöhten Stimmung der Seele war.

Weniger kamen die Solo-Ensemblestücke zu voller Geltung, z. B. das Doppel-Quartett in *G*, das Terzett in *D* u. s. w. Es fehlte dabei die Einheit des Klanges und die Innigkeit des Vortrags. Die eigentlichen Soli hingegen waren in guten Händen. Die Sopran-Partie sang Fräul. Bochkolz-Falconi. Sie bewährte sich als treffliche Oratoriensängerin, indem sie auf vorzüglich verständige Weise die Mitte zwischen der Kälte des kirchlichen Vortrags und dem Feuer des dramatischen zu halten wusste. Wie sehr aber die Oratorienmusik durch echt dramatischen Vortrag da, wohin er gehört, gewinnt, zeigte unter Anderem der Wechselgesang zwischen der Witwe und dem Propheten, den wir noch nie so ergreifend gehört haben, als durch Fräul. Bochkolz und Herrn Stepan vom mannheimer Hoftheater, der den Elias sang. Der Eindruck übertraf alle Erwartung und liess diese Episode in einem weit helleren Lichte als sonst erscheinen. Fräul. Bochkolz hat immer noch sehr klangvolle und egale Töne in der mittleren Lage, wenn auch die Höhe, zumal wo sie angestrengt wird, etwas scharf — jedoch nur in einzelnen Tönen — geworden ist; und wie wohl thut es einem, eine gebildete Sängerin zu hören, deren Schule jeder Aufgabe des kunstmässigen Gesanges gewachsen ist!

Herr Stepan brachte den Elias im Ganzen zu gebührender, ja, öfters zu vollster Geltung; in manchen Recitativen und in dem Allegro der Arie „Es ist genug" erhob er sich zu wirklich begeistertem Vortrage. Sein vollklingendes Organ liess ihn nirgends im Stich. Er würde jedoch noch mehr leisten, wenn er seine Mittel durch an-

dauernde Gesangstudien besser in die Gewalt zu bekommen trachtete und sich einer reineren Aussprache, besonders der Diphthongen, befleissigte.

Frau Hauser vom Hoftheater zu Karlsruhe, Gattin des trefflichen Baritons Hauser daselbst, besitzt eine volle und wohllautende Altstimme. Es fehlt ihr nicht an Adel und sympathischem Eindruck, der jedoch durch kunstgemässe Studien in der Tonbildung noch erhöht werden könnte. Herr Schlösser hat uns am wenigsten befriedigt; er versteht seine gute Tenorstimme nicht künstlerisch zu handhaben, wenigstens nicht im Oratorium. Seine Ausführung der ersten Stimme in Männer-Quartetten war dagegen recht beifallswürdig.

Im Hoftheater wurde am Sonntag Oberon von Weber gegeben. Das Beste dabei waren die Decorationen von Mühldorfer, wiewohl sie freilich das Theater zu einem grossen Guckkasten machen.

Am zweiten Festtage begann das Concert um 3½ Uhr Nachmittags mit Weber's Ouverture zur Euryanthe. Sie wurde sehr gut ausgeführt, es war mehr Einheit und Feinheit als bei den Proben in das Orchester gekommen, die Violinen zeichneten sich besonders aus, das Ganze hatte Geist und Schwung und wurde mit Recht durch rauschenden Applaus begrüsst.

Das *Magnificat* von Durante, vom Musik-Director Hetsch in Heidelberg gut instrumentirt, konnte sich nicht zu der Macht des Eindrucks erheben, den der Elias gemacht hatte, wiewohl die Ausführung bis auf einige Kleinigkeiten gut war. Dagegen riss das Violin-Concert von Beethoven, von Laub vorgetragen, wiederum zu allgemeinem Enthusiasmus hin. Laub hat an grossartigem Tone und edelm Vortrage in den letzten Jahren noch bedeutend gewonnen; auch die von ihm selbst componirten Cadenzen waren trefflich; sie erstickten keineswegs den melodiösen Faden der Beethoven'schen Motive, die darin verarbeitet waren, unter den allerdings grossen Schwierigkeiten. Ihre Ausführung war meisterhaft.

Nach einem glänzenden Vortrage der grossen Scene aus Spohr's Faust durch Fräul. Bochkolz folgte ein Männergesang, Mendelssohn's Hymne „An die Künstler". Man hätte von den vereinigten Chören eine mächtigere Wirkung erwarten können; es war die einzige Nummer beim Feste, in welcher der geistige Schwung in etwa vermisst wurde. Doch zeigten die verschiedenen Liedertafeln durch ihre Vorträge, welche am folgenden Tage das Fest im Schlossgarten zu Heidelberg belebten, dass sie wohl zu singen verstehen. — Händel's Hallelujah beschloss die erste Abtheilung; es machte, wie immer, Eindruck, der jedoch durch die Vereinzelung, da es aus seinen Umgebungen gerissen war, geschwächt wurde.

Beethoven's neunte Sinfonie füllte die zweite Abtheilung und schloss den musicalischen Theil des Festes auf grossartige und im Ganzen auch recht gelungene Weise. Das Orchester führte die drei ersten Sätze unter der energischen und sicheren Leitung Hiller's sehr gut, stellenweise mit meisterhafter Vollendung auf. Auch der Chor hielt sich wacker, erreichte aber doch nicht die Höhe seiner Leistungen im Elias. Die schwierigen und stets undankbaren Soli wurden von Fräul. Rohn (vom Hoftheater zu Mannheim), Frau Hauser, Herrn Schlösser und Stepan gesungen.

Am Abende vereinigte ein Festball in den prächtigen Räumen des Theaters, dessen Bühne und Parterre durch breite Stufengänge mit dem Concertsaale zu einem Ganzen verbunden war, eine glänzende Gesellschaft.

Der dritte Tag war einer Festfahrt nach Heidelberg gewidmet. Auf den Höhen der Berge und in den herrlichen Gärten um die erhabenen Trümmer des Schlosses ging bei dem heitersten Wetter allen Theilnehmern gar bald das Herz auf, und es entwickelte sich eine durch nichts getrübte, aber wohl durch Gesang und Rede erhöhte freudige Stimmung, welche, genährt durch die künstlerischen und humoristischen Elemente der zahlreichen Gesellschaft von Damen und Herren den ganzen Tag bis zur Rückkehr am späten Abend anhielt.

Es waren in jeder Hinsicht wahrhaft festliche Tage in Mannheim, und wir wünschen den Anordnern Glück zu dem ganz vorzüglich gelungenen Werke. L. B.

Zur Geschichte der Bache.

— — Ihren Mittheilungen unter dieser Aufschrift in der Niederrheinischen Musik-Zeitung Nr. 21 d. J. kann ich eine interessante kleine Nachricht beifügen. Der Fünfte auf der Bach'schen Stammtafel ist Heinrich Bach, ein Musicus in Thüringen 1643 u. ff., Organist und Stadtmusicus zu Arnstadt. Seine beiden Söhne, Johann Christoph und Johann Michael, wurden berühmte Organisten, auch wegen ihrer Compositionen sehr geschätzt. Nun war es bisher zweifelhaft, ob Heinrich Bach so weit Musiker war, dass er selber seine Söhne in die Geheimnisse der Setz- und Organisten-Kunst einführen konnte. Man hatte niemals eine Composition von ihm gesehen. Als Sebastian Bach in seinen alten Tagen die musicalische Hinterlassen-

schaft seiner Vorfahren zusammen suchte, vermochte er überhaupt keinen Tonsatz zu finden, der über 1693 hinaufreichte. Im Sommer 1856 gerieth mir unter anderen werthvollen alten Musikwerken auf der Universitäts-Bibliothek zu Helmstädt eine handschriftliche Sammlung in die Hände, die ein gothaer Musicus für den Herzog Augustus zu Braunschweig zusammenschrieb; sie besteht aus Instrumentalwerken in Partitur und ist 1663 vollendet. Die bedeutendsten deutschen Meister um 1650 haben beigesteuert. Unter diesen ist auch Heinrich Bach; zwei Sonaten (d. i. Sätze für Violinen, Oboen, Hörner u. s. w., nicht für Clavier) tragen seinen Namen. Die Compositionen sind frisch, klangreich und rein im Satze. Sie sind beinahe fünfzig Jahre älter als das Aelteste, was bisher aus der Bach-Familie bekannt war.

Gerber's Sammlung ist auch noch vorhanden; vieles Andere ist uns desshalb verkommen oder versteckt, weil in den Augen der meisten Menschen (die Musiker keineswegs ausgenommen) alte Musicalien und alte Zeitungen gleichen Werth haben. Ihren Wunsch, der Kern der merkwürdigen Werke des „Alt-Bachischen Archivs" möchte herausgegeben und das Leben aller dieser deutschen Biedermänner aus den besten Quellen beschrieben werden, theile ich von Herzen. Die Schwierigkeiten sind, wie mir scheint, besonders desshalb so gross, weil von den Wenigen, die musicalisch-historische Forschungen anstellen, fast jeder seinen eigenen Weg geht und Keiner dem Anderen hilft. Wo aber die Detail-Forschung so ausgedehnt ist, wie bei einer solchen Familie, da kann nur durch gemeinsames Zusammenwirken eine bedeutende Anzahl von unbekannten und sicheren Thatsachen gewonnen werden. Wir haben in Deutschland so viele historische und Alterthums-Vereine, aber für die Geschichte der Kunst, in der wir unübertroffen da stehen, keinen einzigen.

Chrysander.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz, den 5. Juli. General-Musik-Director Dr. L. Spohr weilt seit gestern Vormittags in unseren Mauern und wird dem Vernehmen nach heute Nachmittags seine Reise über Frankfurt fortsetzen. — Der hiesige Männergesang-Verein benutzte am gestrigen Abende diese Gelegenheit, dem ehrwürdigen Nestor der deutschen Tonkunst durch eine Serenade seine Huldigung darzubringen. — Auch hier haben die drei Wunderkinder, Geschwister Bacseck aus Böhmen, in einem eigens hierzu veranstalteten Concerte des hiesigen Kunst-Vereins den ihnen vorausgegangenen Ruf gerechtfertigt und namentlich durch die Präcision ihres Zusammenspiels Bewunderung erregt.

In München hat die Sängerin Fräul. Frassini auf der Bühne als Rosine im Barbier, Amine in der Nachtwandlerin, Donna Anna in Don Juan u. s. w. ganz aussergewöhnliches Aufsehen erregt. Fräul. Frassini ist eine Rheinländerin, deren wahrer Name Natalie Eschborn ist. Sie ist die Tochter eines am Niederrheine sehr geachteten und seiner Zeit berühmten Künstlerpaares, indem ihr Vater als ein sehr bewährter Dirigent und Musik-Director wirkte und ihre Mutter als ausgezeichnete Sopranistin die Kunst der dramatischen Darstellung mit dem gebildetsten Gesange vereinigte. Aus solcher elterlichen Schule ging die gegenwärtig gefeierte Tochter hervor. Sie war schon früher in Italien, war dann eine Zeitlang am Hoftheater zu Stuttgart angestellt, das sie aber verliess, um nochmals nach Italien zu gehen. Schon bei ihrem ersten Aufenthalte daselbst hatte sich auch Rossini besonders für sie interessirt. Jetzt ist sie als vollendete Sängerin nach Deutschland zurückgekehrt, und in allen münchener Blättern ist nur Eine Stimme über ihr ausgezeichnetes Talent in Auffassung, Gesang und Spiel ihrer Rollen.

Hamburg. Roger's Gast-Vorstellungen bewähren ihre alte Zugkraft. In den „Hugenotten" sang Fräul. Nina Hartmann die Valentine neben dem gefeierten Gaste und erhielt Beifall, sogar Hervorruf. „Da die Partie rasch übernommen war, so konnte freilich von einem guten Totalbilde noch nicht die Rede sein; aber wir zweifeln nicht, dass diese Rolle dereinst eine sehr tüchtige Leistung der jungen Künstlerin sein werde. Schon jetzt entfaltete sich die herrliche, glockenreine Stimme in Pracht, und einige Stellen gelangen vortrefflich." (Allg. Th.-Zeit. von C. Cotta.) — Ihr Bruder, Herr Karl Hartmann, ist als Stradella aufgetreten. — Fräul. Frassini (Eschborn) ist hier. — Roger hat hier den Fra Diavolo zum ersten Male in deutscher Sprache gesungen.

Wien. Im Juni gab Davison hier eine Reihe von Gastrollen mit fast unerhörtem Beifall. Die Wiener waren ganz ausser sich; dass er zwölf bis fünfzehn Mal an Einem Abende gerufen wurde, war Regel.

Verdi's neueste Oper „Simone Boccanegra" hat in Reggio grossen Erfolg gehabt und wird von der italiänischen Kritik einstimmig gelobt. Die Theater-Agentur Bonola in Mailand soll ihn für 80,000 Fres. engagirt haben, für 1859 eine neue Oper zu schreiben, die zuerst in Petersburg aufgeführt werden soll.

London, 12. Juli. Der k. Hof-Capellmeister Dr. H. Marschner aus Hannover ist mit seiner Gattin, Frau Therese Marschner, geb. Janda, vor einigen Tagen hier angekommen und findet in allen musicalischen Kreisen, so wie bei der kunstliebenden Aristokratie die ehrenvollste Aufnahme. Die Musical World widmet ihm in ihrer Nr. 27 einen besonderen Artikel, der mit den Worten beginnt: „Der Besuch eines solchen Mannes, unglücklicher Weise für unsere alten und neuen philharmonischen Gesellschaften zu spät in der Saison, darf nicht ohne ausgezeichnete Anerkennung vorübergehen. Es gibt heutzutage der gesunden Musiker zu wenig, als dass wir diejenigen, die noch leben und schreiben, nicht vor Allem hoch

halten sollten. Marschner ist, wie Hiller, ein entschiedener Feind der „Zukunft" und aller ihrer Rodomontaden, und da auch in England die Feinde der Kunst nicht ganz ohne Anhänger sind, so müssen sich alle, welche die Musik lieben und die Charlatanerie verabscheuen, vereinigen, um ihm einen Willkommgruss darzubringen. — Marschner hat sein Talent mit Eifer und Gewissenhaftigkeit nur zur Verherrlichung der schönen Kunst angewandt, deren Anhänger er ist, anstatt sie durch Marktschreierei und Anmaassung herabzuwürdigen, wie es jetzt so oft der Fall, wenn seinwollende Componisten, welche die Erlernung der Elemente der Harmonielehre für das Letzte halten, was nothwendig sei, die Welt mit den Doppel-Erzeugnissen aus Frechheit und Unwissenheit in formlosen und monströsen Ergüssen beglücken. Marschner ist ein echter Musiker; er hält sein Haupt stolz empor, unbekümmert um die Pfeile, welche gegen ihn und alle gesinnungstüchtigen Künstler aus den Verstecken und Schlupfwinkeln der Betrüger abgeschossen werden. Er ist noch einer von den wenigen Kämpfern für die wahre Kunst. Als ein treuer Deutscher aus jener Schule, welche die grossen dramatischen Componisten durch ihre Werke verherrlicht haben, beharrt er dabei und steht fest gegen die Ungläubigen und Spötter" u. s. w. — Seit langer Zeit hat sich die musicalische Welt von London nicht so beeifert, einen fremden Künstler zu ehren und zu feiern, als dies jetzt bei Marschner und seiner Gattin der Fall ist. Letztere hat auch bereits die hohe Ehre gehabt, vor Ihrer Maj. der Königin zu singen.

Ira Aldridge trat in Stockholm zuerst als Othello auf und füllte wiederholt das Theater, obwohl bei doppelten Eintrittspreisen. Er ist vor einigen Tagen in Hamburg angekommen.

Pesth. Der höchst kunstvoll gearbeitete Lorberkranz, welcher dem Sänger Beck von dessen Jugendfreunden bei seinem letzten Auftreten im Nationaltheater verehrt wurde, besteht aus massivem, feinstem Golde, im Gewicht von ungefähr 100 Ducaten, und hat den pesther Goldarbeiter Herrn Karl Laky zum Verfertiger.

Deutsche Tonhalle.

Durch gütige Verwendung des Herrn Compositeurs Ernst Pauer in London und ein sehr ansehnliches Geschenk des Kaufmannes Herrn Friedrich Wilhelm Benecke daselbst wurden wir in Stand gesetzt, den Preis von 180 Gulden hiermit auszuschreiben für ein Nonett für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott, Violine, Alt-Viole, Violoncell und Contrabass.

Das Werk soll enthalten: 1) Introduction und Allegro, 2) Menuet mit einem oder zwei Trio's, 3) Adagio (oder Thema mit Variationen), 4) Scherzo in Theilen mit Trio und 5) Finale (Rondo oder Presto) mit oder ohne Introduction.

Das Ganze hat weniger contrapunktisch als vielmehr melodiös gehalten zu sein und sich, ohne concertirendes Vorherrschen der Violine, durch schöne harmonische Wendungen auszuzeichnen.

Wir laden verehrliche deutsche Tondichter hiedurch ein, sich an der Bewerbung um diesen Preis zu betheiligen und die bezüglichen Werke spätestens im Monat Februar 1858 „der Deutschen Tonhalle" frei hieher einzusenden, bezeichnet mit einem deutschen Spruche und begleitet von einem versiegelten Briefe mit demselben Spruche, worin Namen, Stand und Wohnort des Verfassers, aussen aber eines Künstlers angegeben sind, welchen der Verfasser als Preisrichter wählt.

Die weiteren, auch hieher gehörigen Bedingnisse enthalten die Satzungen der Tonhalle; nur wird diessmal vorbehalten, von dem gekrönt werdenden Nonett eine Abschrift zu nehmen für Herrn Benecke in London, welcher dasselbe in seinen Privat-Concerten aufführen lassen, so wie Herr Pauer daselbst besorgt sein wird, dass dieses Werk, auch zur Kenntniss in weiteren Kreisen dortiger Musikkenner, aufs sorgfältigste eingeübt und in seinen öffentlichen Concerten vorgetragen werde, dadurch aber dem Eigenthumsrechte des Verfassers kein Abbruch geschieht.

Mannheim, Juli 1857.

Der Vorstand.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. KÖLN, 25. Juli 1857. V. Jahrgang.

Der Schutz des künstlerischen Eigenthums.

In der neuesten Zeit sind in Bezug auf den Rechtsschutz des künstlerischen Eigenthums einige Vorfälle zu öffentlicher Kunde gekommen, deren Kenntnissnahme von Wichtigkeit ist.

In der Streitfrage zwischen den Musik-Verlegern Ricordi in Mailand und Bote & Bock in Berlin wegen Nachdrucks der Oper „Der Troubadour" von Verdi veröffentlicht Friedrich Hofmeister in Leipzig folgende Erklärung:

„Leipzig, 27. Juni. Die unter der Ueberschrift „„Vermischtes"" S. 280 (Nr. 26) des 46. Bandes der N. Zeitschrift f. Musik gegebene Mittheilung tritt in ihrer doppeldeutigen Fassung in so empfindlicher Weise den Interessen meines Vollmachtgebers Ricordi in Mailand nahe — sie enthält dabei eine wesentliche, thatsächliche Unrichtigkeit —, dass ich mich gezwungen sehe, Sie um Veröffentlichung der folgenden Darlegung des wirklichen Sachverhaltes zu bitten. — Ricordi in Mailand hat gegen die Bote & Bock'sche Hof-Musikhandlung Klage wegen Nachdrucks der Verdi'schen Oper „Der Troubadour" erhoben. Darauf ist die policeiliche Beschlagnahme der vorgefundenen Exemplare erfolgt (keineswegs bloss die Sistirung des Debits). Bote & Bock richteten an Ricordi Vergleichs-Vorschläge, in Folge deren durch mich, Ricordi's Bevollmächtigten, die Angelegenheit aussergerichtlich geordnet wurde. Bote & Bock vernichteten ihre sämmtlichen Platten und Exemplare der von Ricordi angefochtenen Ausgaben, verpflichteten sich, unter Festsetzung einer sehr hohen Conventionsstrafe, des künftigen Vertriebs dieser Ausgaben aufs vollständigste sich zu enthalten, und erliessen in denjenigen Zeitschriften, welche Ankündigungen der Bote & Bock'schen Ausgabe des Troubadour veröffentlicht hatten, namentlich auch in der Berliner Musik-Zeitung und dem Börsenblatte für den deutschen Buchhandel (1856, Nr. 75, S. 1103), eine Erklärung folgenden Inhalts: „„Wir erkennen hiedurch an, dass dem Herrn Titus Ricordi das alleinige Eigenthum der Verdi'schen Oper *Il Trovatore* zusteht, und wir nur aus einem Irrthum uns für berechtigt erachtet haben, jene Oper gleichfalls zu drucken. Nachdem wir uns davon überzeugt, haben wir unsere Ausgabe jener Oper zurückgezogen. Berlin. Bote & Bock."" — Wie hieraus erhellt, haben Bote & Bock gänzlich aufgehört, Verleger der Oper Der Troubadour zu sein. Die Freigabe der Exemplare, welche confiscirt waren, ist lediglich zum Behufe der (bereits erfolgten) Vernichtung derselben geschehen, und keineswegs ist, wie aus der Fassung der Notiz in Nr. 26 Ihrer Zeitschrift verstanden werden muss, die Bote & Bock'sche Ausgabe des Troubadour von Ricordi anerkannt und deren Debit frei gegeben worden. Im Interesse der Wahrheit und des Rechtsschutzes des musicalischen Eigenthums bitte ich angelegentlich, diesen Zeilen Raum in nächster Nummer zu vergönnen, und empfehle mich Ihnen mit grösster Hochachtung.

„Ihr ergebenster Friedrich Hofmeister."

Es knüpft sich hieran die Frage: „Besteht in Preussen mit allen Staaten in Italien ein Vertrag für den Schutz des musicalischen Eigenthums, oder findet der vorliegende Fall seine rechtliche Begründung nur in Verträgen mit den Staaten des österreichischen Kaiserthums?"

Einen zweiten Fall berichtet die Berliner Musik-Zeitung Echo in Nr. 28 (vom 19. Juli), wie folgt:

„Nachdem durch ein Versehen Proch's Lied „„Das Erkennen"", Op. 36, welches, wie sämmtliche Lieder Proch's, ausschliessliches Verlags-Eigenthum der k. k. Hof-Musicalienhandlung C. A. Spina in Wien ist, in die Sammlung von Liedern der Herren J. Schuberth & Comp. in

Hamburg aufgenommen und als solches versandt wurde, haben die Herren Schuberth & Comp. in Folge Einschreitens des allein berechtigten Verlegers nicht nur die Platten dieses Werkes und sämmtliche Vorräthe bereitwilligst an die k. k. Hof-Musicalienhandlung C. A. Spina abgegeben, sondern sich auch verpflichtet, die noch im Verkehr befindlichen Exemplare dieses Werkes alsogleich zurück zu ziehen, indem nur der Handlung C. A. Spina allein der rechtmässige Verlag dieses Liedes zusteht."

Diese Fälle beweisen, dass es in Deutschland mit der rechtlichen Anerkennung des geistigen Eigenthums jetzt besser steht, als früher. Allein wie verhält es sich mit der Ausbildung der Rechtslehre und Rechts-Praxis in Bezug auf das gemeinsame Eigenthum zweier oder mehrerer Individuen an einem Kunstwerke? im Besonderen des Dichters und des Componisten?

Es können hier drei Fälle eintreten:

1) Composition eines bereits gedruckten oder noch ungedruckten lyrischen Gedichtes;

2) Composition einer Cantate, eines Oratoriums, einer Oper;

3) Composition eines Ballets.

Im ersten Falle wird allgemein angenommen, dass die gedruckten Gedichte für den Nachdruck unter Noten vogelfrei sind. Es lässt sich auch, wenn man nicht den Wahlspruch: *Fiat iustitia, pereat mundus!* (beziehungsweise *musica*) aufrecht halten will, dagegen nichts einwenden. Im Gegentheil, es wird dem lyrischen Dichter, so wie dessen Verleger angenehm sein, wenn durch mehrfache, namentlich durch gelungene, Compositionen seine Lieder u. s. f. weitere Verbreitung finden.

Etwas Anderes ist es, wenn ein Dichter seine Lieder zum ersten Male gleich mit Melodieen eines Componisten herausgibt. Hier wäre dann doch offenbar von einem gemeinsamen geistigen Eigenthum die Rede. Man denke sich z. B., dass Wilhelm Müller und Franz Schubert ihre Dichtungen in Wort und Ton zusammen veröffentlicht hätten, so würden sie offenbar das Recht gehabt haben, jeden einzelnen Text mit anderer Melodie eben so als Nachdruck zu verfolgen, wie jede einzelne Melodie mit demselben oder einem anderen Texte in fremdem Verlage. Dass ihr Eigenthum sie zu gleichem Gewinn berechtigt hätte, wird Niemand bestreiten wollen.

Warum bestreitet man denn aber im zweiten Falle, bei Compositionen von Cantaten, Oratorien, Opern namentlich, die gleiche Berechtigung von Dichter und Componisten am Gewinn? Welch ein Gesetz oder welche Rechts-Praxis gilt hier, wenn kein Privat-Vertrag vorliegt?

Interessant ist in dieser Hinsicht die Entscheidung des k. Kammergerichts zu Berlin im ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts in dem Processe zwischen Kotzebue als Dichter und Himmel als Componisten der Operette „Fanchon, das Leiermädchen". Wir entnehmen die Darstellung der Urtheilsgründe auszugsweise einem Aufsatze der berliner juristischen Zeitschrift „Der Publicist".

Fanchon machte bekanntlich ausserordentliches Glück. Kotzebue trat als Kläger gegen Himmel auf; jener schlug Iffland, dieser Göthe, Schlegel und Tieck zu Sachverständigen vor.

Zur Richtschnur für den Richter lag kein anderes Gesetz vor als das preussische Landrecht. Dieses sagt Tit. XVII. §§. 169, 170 ff.:

„Ein Vertrag, durch welchen mehrere Personen ihr Vermögen oder Gewerbe oder auch ihre Arbeiten und Bemühungen ganz oder zum Theil zur Erlangung eines gemeinschaftlichen Endzweckes vereinigen, wird ein Gesellschafts-Vertrag genannt."

„— — Ist kein schriftlicher Vertrag gemacht, gleichwohl aber durch die gemeinschaftlichen Verwendungen der Gesellschafter etwas erworben worden, so wird ein solcher Erwerb gemeinschaftliches Eigenthum, welches aus einer zufälligen Begebenheit entstanden ist und als *Communio incidens* beurtheilt wird. Die theilbaren Nutzungen einer gemeinschaftlichen Sache müssen, im Mangel näherer Bestimmungen, allemal nach Verhältniss der Anrechte eines jeden Interessenten getheilt werden, und bei der Gemeinschaft des Eigenthums wird vermuthet, dass jeder Mit-Eigenthümer gleiches Recht und eben so viel Recht als der andere an der gemeinschaftlichen Sache habe."

Nach diesen gesetzlichen Vorschriften sind die Verhältnisse des Dichters und des Componisten einer Oper zu beurtheilen.

Keiner von Beiden veräussert sein besonderes Eigenthum, weder ausdrücklich, noch stillschweigend, welches letztere angenommen werden könnte, wenn der Grundsatz: *Accessorium sequitur principale*, hier Anwendung fände, was aber nicht der Fall ist, da es durchaus an einem Maassstabe zur Bestimmung fehlt, welches von beiden, der Operntext oder die musicalische Composition, als Accessorium oder als Principale zu betrachten ist. Beide sind Werke der Kunst, beide sind wesentliche Bestandtheile des aus ihnen bestehenden Ganzen, der Oper; beide bedingen sich gegenseitig: ohne Text ist keine Oper, ohne Musik auch nicht.

Da also Keiner sein besonderes Eigenthum veräussert hat, so liegt es in der Natur der Sache, dass das durch die Verbindung ihres besonderen Eigenthums entstehende, von seinen Bestandtheilen, an sich betrachtet, ganz verschiedene Ganze gemeinschaftliches Eigenthum werde.

Da kein Vertrag vorhanden, so entsteht eine *Communio incidens* des durch das gemeinschaftliche Eigenthum Erworbenen. An diesem Erwerb participiren Beide nach Verhältniss ihres Anrechts. Dieses Anrecht ist im Zweifel für Beide gleich, wenn keine ausdrückliche Bestimmung ihrer Anrechte durch Willenserklärung vorhanden ist. Das Gesetz enthält hierüber keine Bestimmung, und es bleibt mithin nur übrig, zu erwägen, ob in der Natur der Sache eine solche Bestimmung liegt.

Nach dem Gefühle scheint freilich der Werth der Arbeit des Componisten *in abstracto* den der Arbeit des Dichters zu übersteigen. Diese Beurtheilung kann aber nur der individuelle Kunstsinn eines jeden Individuums ihm an die Hand geben; sie liegt ganz ausser dem Gesichtskreise der Beurtheilung des Richters, als solcher.

Angenommen, der innere Werth der Arbeiten Beider sollte in Hinsicht auf die Kunst in Betracht kommen, so wäre die Ausmittlung dieses Werthes zwiefach unmöglich, und zwar, weil es hier an competenten Richtern fehlt, da die Regeln der Kunst so schwankend sind, dass auch nicht eine einzige fest und bestimmt objectiv da steht.

Der Richter argumentirte daher im vorliegenden Falle: „Kotzebue und Iffland auf der einen Seite und Göthe, Schlegel und Tieck auf der anderen Seite haben sich bekanntlich als in allen Punkten entgegengesetzt in ihren kritischen Grundsätzen über die Kunst öffentlich ausgesprochen. Welche von den beiden Parteien auf dem rechten Wege ist, zu beurtheilen, würde eine Anmaassung des Richters sein, die ihm nicht zusteht; er würde alsdann als Kunstrichter concurriren.

„Eine solche Concurrenz legen ihm aber die Gesetze eben so wenig auf, als sie ihm eine Beurtheilung als Arzt, Theologe, Schuster oder Schneider zugestehen. Dies reicht hin, darzuthun, dass es an competenten Richtern zur Ermittlung des inneren Werthes eines Kunstwerkes fehlt, und es braucht nicht dargethan zu werden, dass nach dem Geiste der Gesetze und nach der Natur der Sache Sachverständige in dem Sinne, den die Gesetze diesem Begriffe unterlegen, in Sachen der Kunst nicht gedacht werden können.

„Der zweite Grund der Unmöglichkeit der Ausmittelung des inneren Werthes der Arbeit des Operntext-Dichters und des Componisten ist der, dass der Werth beider Arbeiten nicht allein an sich, sondern im Verhältnisse zu einander bestimmt werden müsste. Beide aber sind Producte verschiedener Künste, und es lässt sich diese Relation zweier so generisch verschiedenen Gegenstände zu einander gar nicht setzen.

„Allein abgesehen hiervon hängt die grössere oder geringere Quantität des aus der Oper und ihren Aufführungen gezogenen Gewinnes nicht von ihrem inneren Werthe, sondern einzig und allein von dem Beifalle des Publicums ab. Wem dieser gilt, dem Dichter oder dem Componisten, ist auszumitteln unmöglich.

„Es geht mithin aus Allem hervor, dass dem Richter gar kein anderer Maassstab zur Bestimmung der Antheile Beider an dem gemeinschaftlichen Eigenthume der Oper gegeben ist, als den das Gesetz festsetzt.

„Beide streitende Theile haben also gleiche Rechte an dem gemeinschaftlichen Werke und dem zufolge auch an dem dadurch gemachten Erwerbe."

So entschied das Kammergericht über das Rechts-Verhältniss des Textdichters und des Componisten, und zwar nach sehr einfachen und klaren Gründen.

Rechtlich wird sich nichts dagegen einwenden lassen; dennoch kann man in künstlerischer Hinsicht nicht läugnen, dass die Musik bei der Oper die Hauptsache ist, woher denn auch die Gewohnheit des Publicums rührt, die Opern nur nach dem Componisten zu benennen und den Dichter in der Regel sehr bald zu vergessen.

Sonderbar hat sich in dem dritten, oben angegebenen Falle, beim Ballet, die öffentliche Meinung und Gewohnheit gerade umgekehrt gestaltet; man hält die Erfindung des pantomimischen Inhalts und der Tänze, ja, der Maschinerie, für das *Principale* und die Musik für das *Accessorium*!

Nekrologe.

Joseph Fischhof.

Durch das Ableben Fischhof's verlor Wien eine seiner hervorragendsten musicalischen Capacitäten. War auch der künstlerische Ruf des Verewigten kein europäisch-populärer, der in der Regel doch nur grossen productiven oder reproducirenden Erscheinungen zu Theil zu werden pflegt, so hatte sein Name in dem Kreise der eigentlichen Kunstwelt nichts desto weniger einen guten Klang, welcher seinen vielfachen Verdiensten, die er sich als Lehrer, ausübender Musiker und Schriftsteller erwarb, nur zu sehr

gebührte. Fischhof zählte zu den wenigen wiener Künstlern, die diesen Ehrentitel in der höheren und vollen Bedeutung beanspruchen durften; denn nicht allein sein ausgebreitetes Fachwissen, seine gediegene, auf gründliche Kenntnisse der gesammten classischen Musik-Literatur basirte Geschmacksrichtung gaben ihm das Anrecht darauf, sondern auch seine allgemeine, nicht bloss auf das Kunstfach beschränkte Kunst- und Weltbildung. Fischhof war in der Philosophie eben so zu Hause, wie in der Mathematik und Geschichte, er besass eine mehr als encyklopädische Literatur-Kenntniss, war ein fermer Linguist sowohl in der französischen, englischen als italiänischen Sprache; sein deutscher Stil ist klar, von gewähltem Ausdruck, wie dies seine mehrfachen literarischen Arbeiten beweisen. Mit diesen Vorzügen verband Fischhof das feine Benehmen eines vollendeten Weltmannes; sein Gespräch war geistreich, anregend, vielseitig, ein Resultat seiner grossen Belesenheit, obgleich er dieselbe nie absichtlich zur Schau trug. Als Musiker huldigte Fischhof vorzugsweise der ernsten Richtung Bach's; er verstand es, diesen Meister nicht allein nach technischer Seite zu würdigen, sondern auch in poetischer Beziehung aufzufassen; sein geschärfter Geistesblick drang durch die formelle Strenge der äusserlichen Ausdrucksweise und versenkte sich so lange, bis er auf den dichterischen Kern traf. Unter Fischhof's Händen wurde der verwickelte Contrapunktist zum phantasievollen Melodiker, wie es denn in der Reproduction Bach's wenige Pianisten geben dürfte, die sich hätten mit Fischhof messen können. Trotz dieser Prädilection für die Bach'sche Richtung war Fischhof durchaus nicht verpichter Bachianer; sein gebildeter Sinn machte ihn für das Schöne, Grosse und Geistvolle empfänglich, wo er es traf. Er bewunderte eben so aufrichtig die hohe Einfachheit der Alt-Italiäner, als er für die Grösse Beethoven's erglühte; seine Pietät für Haydn und Mozart war nicht geringer als die Achtung, die er Gluck, Cherubini, Spontini, Weber, Spohr und Anderen zollte. Unter den Neueren waren Mendelssohn und besonders Schumann seine Lieblinge, wie denn Fischhof überhaupt stets auf der Höhe der Zeit stand und zu den zwar stillen, aber thätigen Verbreitern neuer Ideen und Richtungen gehörte. Er war einer der Wenigen, die den Bestrebungen Berlioz' vor fünfzehn Jahren schon mit vollem Verständniss der Intentionen des Orchester-Reformators und der Tragweite derselben entgegen kamen. Mit gleicher Begeisterung ging er in die von Wagner und Liszt angebahnten Richtungen ein [??]. Bis vor zwei Jahren waren bei Fischhof regelmässig an Sonntagen Vormittags musicalische Productionen, zu welchen allerdings nur ein kleiner Kreis von Freunden Zutritt hatte. Was die Musik-Literatur an werthvollem Altem und tüchtigem Neuem aufzuweisen hatte, wurde da in bunter Reihe vorgeführt. Schumann, Berlioz, Mendelssohn seiner Zeit, später Gade, Hiller, Rubinstein, Brahms, Raff und Andere fanden hier ihr erstes Asyl, ihre Werke waren in diesem Kreise schon heimisch geworden, bevor die Aussenwelt sie kaum dem Namen nach kannte.

Was seine Thätigkeit als Lehrer betrifft, so geben viele ausgezeichnete Schüler (die, da sie zumeist den höheren Ständen angehörten, nicht vor die Oeffentlichkeit traten) Beweise seiner intelligenten Methode. Obwohl sich Fischhof auch als Componist versuchte, so lieferten seine diesfälligen Arbeiten zwar Zeugniss seiner tüchtigen Kenntnisse, entbehrten aber der Originalität. Schätzenswerthes aber leistete er in der Durchsicht und Adaptirung gediegener Compositionen älterer Meister für die Bedürfnisse des modernen Clavierspiels; das Sammelwerk „Classische Studien" (Wien, bei Haslinger) ist die tüchtige Frucht seiner diesfälligen Arbeiten — ein Werk, das jeden Clavierspieler auf seinem Kunstpfade begleiten sollte. Eine nicht minder beachtenswerthe Arbeit (noch Manuscript) hinterliess Fischhof in seinen „Varianten zu Bach's wohltemperirtem Clavier." Es ist dies eine kritisch gesichtete und commentirte, chronologisch geordnete Zusammenstellung aller Abweichungen, die sich in den verschiedenen gedruckten, wie handschriftlichen Original-Ausgaben [??] des genannten Bach'schen Werkes finden. Die Veröffentlichung dieses Nachlasses wäre von grossem Interesse.

Die Thätigkeit, die Fischhof als musicalischer Schriftsteller, besonders in früheren Jahren, entfaltete, war keine geringe; er schrieb Vieles für die alte leipziger, dann die Marx'sche berliner Musik-Zeitung; die „Cäcilia" und August Schmid's „Wiener Musik-Zeitung" brachten mehrere Aufsätze aus seiner Feder. Viele Artikel im Schilling'schen Musik-Lexikon haben ihn zum Verfasser. In letzterer Zeit noch war er als Mitarbeiter an unseren Blättern betheiligt (wir erinnern an die Anfänge seiner „Geschichte für Musik" im vorigen Jahrgange, die in Folge seiner bald darauf begonnenen Kränklichkeit leider nicht mehr fortgesetzt wurden), und seine als Brochüre erschienene Geschichte des Clavierbaues, die viel schätzenswerthes, historisch-kritisches Material zu Tage fördert, dürfte aus der betreffenden Besprechung unseren Lesern noch im Andenken sein.

Allen diesen vielseitigen Thätigkeiten setzte der unseren Künstler in dem rüstigsten Mannesalter überraschende

Tod — am 28. Juni in Baden bei Wien — ein schnelles Ziel. Ein kurzer Abriss der äusseren Lebensgeschichte Fischhof's möge das Bild vervollständigen, welches zu zeichnen wir versuchten.

In Butschowitz (Mähren) 1804 geboren, genoss der junge Joseph trotz seines Anfangs kränklichen Körpers dennoch frühzeitig einen so sorgsamen Unterricht, dass er schon im dritten Jahre lesen und im siebenten einer musicalischen Anleitung sich unterziehen konnte. Von seinem Vater, einem achtbaren und sehr unterrichteten Kaufmanne, für die Studien bestimmt, besuchte er in Brünn das Gymnasium (1813—1819), erhielt daselbst zugleich den Musik-Unterricht eines Clavierlehrers Jahelka, welchem später der verdienstvolle Capellmeister Rieger folgte. Sein schon damals unverkennbares Talent äusserte sich in einigen Compositions- und Improvisations-Versuchen und einer nicht unbedeutenden technischen Fertigkeit. Nach den mit ausgezeichnetem Erfolge vollendeten Humanioren schickte ihn sein Vater auf die wiener Universität, um dort Philosophie und Medicin zu studiren. Durch seine glücklichen musicalischen Anlagen gewann er sich einen hochherzigen Gönner, Namens Constantin von Gyika, welcher ihn auf seine Kosten dem bekannten Clavierlehrer und Componisten Anton Halm zum Unterrichte übergab. Während drei Jahren widmete er sich in seinen von den anstrengenden Studien ihm frei bleibenden Nebenstunden mit eisernem Fleisse der Tonkunst, dem richtigen Sinn für das Wahre schon in einer Zeit folgend, wo die glänzende, dankbare Seite der Mechanik viele angehende Tonkünstler sehr oft auf Abwege führt, so zwar, dass er, nach jener Frist von seinem Lehrer ehrenvoll entlassen, die Theorie der Musik allein durch unermüdetes Lesen vieler Werke und zahlreiche Versuche sich eigen machte und später durch den Unterricht des berühmten Capellmeisters Ignaz Ritter v. Seyfried auch im strengen Satze sich weiter ausbilden konnte. Damals liess er sich mit immer steigendem Beifalle einige Male öffentlich hören, bis die Antretung seiner medicinischen Studien alle Zeit in Anspruch nahm und auch die akademischen Disciplinar-Verhältnisse ihm das fernere öffentliche Auftreten in dieser Richtung nicht mehr gestatteten. Spätere mercantilische Unfälle, welche seinen Vater trafen, zwangen ihn, durch Musik-Unterricht sich die nöthige Subsistenz zu verschaffen, und der im Jahre 1827 plötzlich eingetretene Todesfall seines Vaters entschied mit Einem Male die mit Mühe unterdrückte Neigung, und er entschloss sich, nach den ehrenvoll absolvirten medicinischen Lehrcursen sich ausschliessend der Musik zu widmen. — Nebst dem, dass er, durch ein logisches Studium an Selbstdenken und Consequenz gewöhnt, bald den ausgezeichnetsten Clavierlehrern Wiens beigezählt wurde, hat er durch sein gefühlvolles, äusserst fertiges, besonders im *A-vista*-Treffen tüchtiges und vorzüglich classische Musik hervorhebendes Spiel sich einen musicalischen Rang erworben. Seine ästhetische Bildung gewann durch den Umgang mit mehreren Wien besuchenden Künstlern, als Mendelssohn, Chopin, Schunke, die Gebrüder Müller und Andere, eine immer höhere Bedeutung, und er gewann dadurch jenen tieferen Einblick in das Wesen der Kunst, der dem forschenden und reflectirenden Geiste die Pfade eines perennirenden Fortschreitens erschliesst und den Drang einflösst, dieselben nicht allein selbst zu wandeln, sondern zu deren Betretung auch Andere anzuregen.

Für seinen der Zeit voranschreitenden ästhetischen Standpunkt dient insbesondere das innige Verständniss zum Belege, welches er den Reform-Bestrebungen des nachmals so unglücklich endenden A. J. Becher entgegentrug. Becher hatte zu einer Zeit, wo Alles noch auf dem erschlaffenden Pfühle Rossini'scher Melodik sich wälzte, schon jene Umgestaltungen der Musik geahnt, welche in unseren Tagen erst zur Wahrheit zu werden beginnen [?]; er erkannte, dass eine neue Aera hereinbrechen werde und von dem der neunten Sinfonie Beethoven's zu Grunde liegenden Princip ihren Ausgang nehmen müsse, und Fischhof gehörte zu den Wenigen, die im Stande waren, diese gegen die damaligen Zustände und Geschmacksrichtungen noch schroffer als heute abstechenden Anschauungen zu erfassen und sympathisch zu theilen.

Im Jahre 1833 zum Professor des Claviers am wiener Conservatorium ernannt, leistete er, so wie auch später als Director, dieser Anstalt wesentliche Dienste. Seine Methode, bei Einem Clavier einer grossen Schülerzahl gemeinschaftlichen Unterricht zu ertheilen, wozu er sich Anfangs des Kalkbrenner'schen Handleiters bediente, bewährte sich durch ergiebige Resultate als zweckmässig. Dass sein Bestreben als Lehrer nicht bloss dahin zielte, die ihm anvertrauten Zöglinge zu Clavierspielern, sondern zu Musikern zu erziehen, versteht sich nach dem vorher Gesagten von selbst, und sein Unterricht, bei welchem Theorie, Praxis und Aesthetik in stetem wechselseitigem Contact standen, zielte unablässig dahin, höhere Anschauungen einzuimpfen. Hieher gehört auch die Erwähnung seiner „Transpositionslehre", nach deren einfachen Principien er seine Schüler in kurzer Zeit in den Stand setzte, jedes Tonstück in jede beliebige Tonart *a vista* zu übertragen. Sein Vorsatz, diese

letzterwähnte Theorie der Oeffentlichkeit zu übergeben, ist nun zu nichte geworden, könnte aber noch ausgeführt werden, da sich das Manuscript in seinem Nachlasse befindet. Fischhof bekleidete die Professur bis zum Jahre 1855, wo er seine Stelle in Folge eingetretener Differenzen mit dem Directorium niederlegte (und nicht, wie in der „Presse" irrthümlich angegeben ist, dass Fischhof entlassen worden wäre), nachdem er ein Jahr früher noch die Vorträge über Aesthetik und Geschichte der Musik zu halten begonnen hatte.

Fischhof war Ehren-Mitglied der Santa Cäcilia in Rom, correspondirendes Ehren-Mitglied der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, des Kirchenmusik-Vereins zu Pressburg, so wie der philharmonischen Gesellschaften zu Krakau, Pesth, Lemberg, Gratz und Karlsbad, des Mozarteums zu Salzburg und des archäologischen Museums (Francesco-Carolinum) in Linz u. s. w. Er hinterlässt eine junge Witwe, ein ansehnliches Vermögen, eine der reichhaltigsten Bibliotheken, die nur ein Privatmann besitzen konnte, und ein höchst ehrenvolles Andenken bei der Nachwelt. Bei seinem Begräbnisse auf dem Währinger israelitischen Friedhofe gaben ihm zahlreiche Freunde und Verehrer das letzte Geleite, wobei — nebstbei gesagt — mit Befremden wahrgenommen wurde, dass das Conservatorium, dem der Verstorbene doch so lange Zeit angehörte, durch Niemanden vertreten war. *Sit illi terra levis!*

L. A. Zellner. (Bl. f. Musik.)

Anton Schmid.

Kaum haben die letzten Töne am Grabe Fischhof's ausgeklungen, so geht uns schon wieder eine neue Trauerkunde über den beklagenswerthen Verlust eines Mannes von ausgezeichnetem Kunstwirken zu. Anton Schmid, k. k. Custos der Hof-Bibliothek zu Wien, starb auf einer vor einigen Wochen angetretenen Reise in Salzburg am 3. Juli Nachts. Seine Leiche wurde daselbst am Friedhofe zu St. Sebastian in der Commungruft feierlich beigesetzt. Die Vorstände und Künstler des Mozarteums in Trauerkleidung und zahlreiche Verehrer der Wissenschaft und Freunde des Verstorbenen folgten dem Sarge des Mannes, der ein halbes Jahrhundert für die Kunstgeschichte gewirkt hatte, und dessen letzter Wunsch war, den Rest seines thätigen Lebens im schönen Salzburg beschliessen zu können, nach der letzten Ruhestätte. Am Grabe trugen die Sänger des Mozarteums einen Grabgesang vom Capellmeister Taux vor, dem die ernste Menge, vom feierlichen Moment ergriffen, lauschte. Schmid hat seine Liebe zur Musik niemals in Sang und Klang geoffenbart, er hat ihr in den dunkeln Schachten historischer Gelehrsamkeit ein Asyl gebaut. Er war ganz eigentlich Forscher in seinem Gebiete, Forscher von einer Geduld und Gewissenhaftigkeit, wie sie immer seltener zu werden scheinen. [Sein biographisches Werk über Gluck ist in der Niederrheinischen Musik-Zeitung seiner Zeit ausführlich beurtheilt worden.]

(Bl. f. Musik.)

Karl Czerny.

Am 15. Juli starb nach längeren Leiden Karl Czerny, der bekannte Componist und Clavierlehrer, im 66. Lebensjahre. Von der fabelhaften Anzahl seiner Clavier-Compositionen — es sind im Ganzen 849 Werke von ihm gedruckt, und die Zahl der nicht herausgegebenen dürfte noch grösser sein — sind einige frühere durch Frische der Erfindung und Glanz der Passagen keineswegs so gehaltlos, wie freilich das Meiste von seinen späteren Sachen. Gewiss ist, dass die besseren Stücke und selbst viele von den mittelmässigen einer Menge von faden Klimpereien, die jetzt tagtäglich erscheinen, vorzuziehen sind. Als Clavierlehrer genoss er mit Recht grossen Ruf, und seine methodischen Werke sind überall eingeführt. Czerny besass eine ungeheure Thätigkeit, wovon schon die Betrachtung der Mühe des mechanischen Niederschreibens einer solchen Masse von Noten einen Beweis gibt. Dabei gab er täglich mehrere Stunden Unterricht. Er lebte in sehr guten äusseren Verhältnissen und starb als reicher Mann. Er besitzt keine Familie und soll über sein Vermögen auf sehr menschenfreundliche Weise verfügt haben. Er war geboren zu Wien den 21. Februar 1791.

So hat denn Wien binnen wenigen Tagen — 28. Juni, 3. und 15. Juli — drei bedeutende Männer im Fache der Musik und der musicalischen Literatur verloren.

Neues, einfaches musicalisches Alphabet

für Künstler und Dilettanten,

zum Briefschreiben mit musicalischen Zeichen,

von W. Herx in Köln.

Alphabet.

a b c d e f g h i k ck l m n o p

q r s ss t u v w x y z.

1. **Grundlaute** (Vocale):

a e i y o u.

2. **Umlaute:**

ä ö ü.

3. **Doppellaute:**

ai au äu ei eu ui.

4. **Dehnungslaute:**

aa ah ee eh ie ieh oo oh uh äh

öh üh.

5. **Bei- oder Mitlaute** (Consonanten).

b c d f g h k l m n p q r s t v

w x z.

6. **Zusammengesetzte Consonanten:**

bb pp dd tt dt ff pf ph gg ck

ll mm nn qu rr ss sz st sch tz.

Erläuterungen.

1. Die Buchstaben a, b, c, d, e, f, g, h werden durch die unter dem Noten-System stehenden Noten des G-Schlüssels dargestellt, als:

a b c d e f g h.

2. Weil i einen, n zwei und m drei Grundstriche in der Schrift haben, so bezeichnet man diese Buchstaben am besten mit den Achtel-, Sechszehntel- und Zweiunddreissigstel-Pausen, als:

i n m.

3. Das doppelte i (y) unterscheidet sich von dem einfachen dadurch, dass man dem einfachen ein Verlängerungszeichen, resp. einen Punkt (.), anhängt, als:

i y.

4. Der Aehnlichkeit halber wird o mit einer ganzen Note (𝅝) und q mit einer halben Note (𝅗𝅥) bezeichnet, als:

o q.

5. Für k wird die eintheilige Reprise (||:), für ck die zweitheilige Reprise (:||:) und für l das Legato-Zeichen (⌒) gebraucht, als:

k ck l.

6. Die Buchstaben d und t, b und p unterscheiden sich dadurch, dass man den scharfen Buchstaben ein Schärfungszeichen (') beifügt, als:

d t b p.

7. Der Buchstabe r gleicht der Viertel-Pause, als: r

8. Für f gebraucht man die Note , aber für v die Note .

9. Das Schluss- und lange s werden mit einem Tactstriche (|), das ss mit zwei Tactstrichen und das sz mit einer kleinen Reprise (⁝) geschrieben, als:

s ss sz

10. Ein Auflösungszeichen (♮) ist u, ein Kreuz (♯) ist w, ein Doppelkreuz (×) ist x und ein Dalsegno-Zeichen (𝄋) ist z.

11. Die grossen Buchstaben werden mit denselben Notenzeichen wie die kleinen geschrieben, jedoch werden die Zeichen noch einmal so gross und fett gemacht.

12. Die Unterscheidungszeichen (Interpunctionen) braucht man wie bei der anderen Schrift.

Musterschrift.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Concertmeister David von Leipzig, der schwedische Componist Herr Lindblat von Stockholm und Herr Panofka aus Paris waren einige Tage in dieser Woche hier.

Berlin. Der Hof-Capellmeister Henri Litolff verweilte einige Tage in Berlin. Er beabsichtigt, im Winter hier einige seiner neuesten grösseren Compositionen für Orchester zur Aufführung zu bringen. Vor Kurzem hat er von Sr. Maj. dem Könige der Belgier den Leopold-Orden erhalten.

Im August werden die Opern-Vorstellungen des königlichen Hoftheaters wieder beginnen. In Vertretung der dann noch auf Urlaub abwesenden heimischen Sängerinnen wird Frau Dr. Nimbs als Gast auftreten. Für die neue Saison vorbereitet sind als Opern-Novitäten: „Der Kadi" von Thomas, dessen heitere Musik in Wien sehr gefallen hat, dann „Jaguarita" von Halévy und das Werk unseres heimischen Componisten Taubert, „Macbeth", der Text von Dr. Eggers. Für die beiden Geburtstage des Königs und der Königin sind die classischen

Prachtwerke Gluck's, „Armide“ und „Alceste“, bestimmt. Als Fest-Oper zur Vermählung Sr. K. Hoh. des Prinzen Friedrich Wilhelm wird Spontini's „Nurmahal“ mit der glänzendsten Ausstattung vorbereitet. — Fräul. Wagner verlässt das Theater nach ihrer Verheirathung.

In F. Rödor's „Theater-Moniteur“ ist eben ein Preis von 30 Ducaten für das beste einactige Festspiel zu Ehren der Vermählung des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preussen mit der Prinzess Royal ausgeschrieben.

Im k. Schlosse zu Nymphenburg fand am 3. Juli vor einer zahlreichen Gesellschaft von Cavalieren eine Opern-Aufführung Statt. Der Prinz Adalbert sang selbst den Don Juan, und mehrere Mitglieder der münchener Hofbühne wirkten dabei mit.

Wien. In dem abgelaufenen Theater-Jahre wurden im k. k. Hof-Burgtheater 296 Vorstellungen gegeben; an 23 Abenden blieb das Theater geschlossen. Novitäten wurden 15 zum ersten Male zur Aufführung gebracht, worunter 3 Trauerspiele und Dramen, 4 Schauspiele und 8 Lustspiele sich befanden. Davon hatten „Die Grille“ und „Die Biedermänner“ den meisten Erfolg; ersteres Stück wurde zwölf Mal, letzteres sechszehn Mal gegeben. Gastspiele fanden acht Statt und füllten dreissig Abende aus.

Obwohl Se. Maj. der Kaiser dem Theater Della Scala in Mailand eine jährliche Dotations-Erhöhung von 80,000 Zwanzigern bewilligte, so meldete sich doch bis zur Stunde kein einziger Unternehmer, der die festgesetzten Bedingungen einzugehen sich bereit erklärte.

Wie mehrere wiener Journale melden, soll Staudigl genesen und bald wieder der Kunst und der Gesellschaft zurückgegeben werden. Seit April 1856 befindet sich Staudigl in der Irrenanstalt, ist seit einigen Monaten jedoch vollkommen frei von jeder Geistesverwirrung, die Spuren einer Gehirn-Erweichung sind gänzlich geschwunden, er lies't Zeitungen, componirt, singt, spielt Clavier, Billard und Schach, zeigt somit die volle Entwicklung eines freien Geistes, kennt alle Personen, welche ihn besuchen, unterhält sich mit ihnen auf das freundlichste und herzlichste, und fühlt sich besonders zu seiner Familie hingezogen, welche ihn täglich besucht. — Auch der seit mehreren Monaten in dieser Heilanstalt befindliche k. k. Capellensänger Herr Riehling ist vollkommen genesen und hat vor mehreren Tagen dieselbe verlassen.

Vieuxtemps hat ein Engagement auf acht Monate für America angenommen. Er denkt im nächsten Monate dahin abzureisen.

London. Das Concert am 17. d. Mts. in der *Dudley Gallery, Egyptian Hall,* zu Ehren Marschner's von Herrn Reichardt veranstaltet, war höchst interessant und von grossem Erfolg begleitet. Verschiedene Musikstücke von Marschner wurden ausgeführt. Dr. Marschner selbst spielte zwei seiner Compositionen für Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncell, und Frau Marschner trug einige Gesänge mit ausserordentlichem Beifalle vor. Die Zuhörerschaft war zahlreich und glänzend.

Rubinstein hat nach einem sehr bewegten Aufenthalte London verlassen und befindet sich wieder in Paris; sein neuestes Trio, welches in Paris Sensation erregte, hat auch in London Beifall gefunden. Rubinstein hat Hoffnung, sein Oratorium in der nächsten Saison in London zur Aufführung zu bringen. Er wird sich einige Wochen in Baden-Baden aufhalten.

Lemberg, 30. Juni. Die Fürstin Marceline Czartoryska, geborene Fürstin Radziwill, kam aus Paris, um für hiesige Wohlthätigkeits-Institute ein Concert zu geben. Es ist der verklärte Geist Chopin's, der seine wunderbaren Töne wie wohlthätigen Wellenschlag aus dem feinfühlenden Herzen einer edlen, genialen Dame ausströmt, die durch Berührung der Tasten den elektrischen Zauber wirken lässt. Sie entzückte uns mit des Verklärten *E-moll*-Concert, dann mit dessen Trauermarsch, Nocturno, Walzer und Mazur, welche Tonstücke im hochgebildeten und ausgewählten Publicum magische Wirkung hervorbrachten.

Leopold von Meyer gibt Concerte in Bucharest. — Der Maëstro Arditi, Orchester-Director der italiänischen Oper in Konstantinopel, hat eine türkische Kaiser-Hymne componirt, deren Widmung der Grosssultan angenommen. Das Concert bei Hofe, in welchem sie aufgeführt wurde, dauerte von halb 7 bis 10 Uhr, und es wurden von dem Sänger- und Orchester-Personale mehrere Sachen gemacht. Der Sultan übersandte einige Tage darauf 50,000 Piaster (ungefähr 8400 Thlr.), nämlich 10,000 für die Direction des Theaters, 30,000 für die Sänger und Spieler, 10,000 nebst einem Orden für den Componisten Signor Arditi.

In Reval soll Anfangs Juli das erste Musikfest abgehalten worden sein, das Russland je erlebt hat. Eine grosse Anzahl Sänger aus Finnland, Deutschland und den Ostsee-Provinzen war dazu erwartet.

Der berühmte Violoncellist Bohrer befindet sich jetzt in Alexandria und ist von dem Bey von Tunis mit dem Sternen-Orden in Brillanten decorirt worden. Bohrer steht bereits im 71. Lebensjahre.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. KÖLN, 1. August 1857. V. Jahrgang.

Karl Czerny's Testament.

Für den Fall, dass Gott mich aus diesem Leben abruft, errichte ich bei voller Ueberlegung mit Nachstehendem meinen letzten Willen.

Mein Vermögen besteht gegenwärtig beiläufig aus Folgendem:

A. 84 Stück 5% Metalliques zu 1000 Fl.

B. 10 Stück Bank-Actien.

(NB. Meine Eltern waren arm und konnten mir nichts hinterlassen. Aber schon um 1807 war ich so glücklich, viele Unterrichtsstunden zu geben; und um 1818, wo ich bereits in den vornehmsten Häusern Clavierlehrer war und überdies von vielen Musik-Verlegern im In- und Auslande mit Compositions-Anträgen überhäuft wurde, konnte ich mir jährlich zwei bis drei solche Metalliques anschaffen, so dass ich bis 1852 80,000 Gulden in dieser Papiergattung besass.)

C. Da ich früher für Unterricht und Compositionen sehr häufig in Ducaten honorirt wurde, welche ich nie wieder ausgab, so besass ich schon vor 1848 über 1000 Ducaten. In dem unsicheren Jahre 1848—1849 kaufte ich für alle Banknoten, die ich damals besass, noch gegen 2000 Stück Ducaten, so dass ich jetzt beiläufig 3000 Ducaten in Gold besitze.

D. Ausserdem 72 Napoleond'or, die ich von französischen Verlegern für Compositionen erhielt.

E. Ungefähr 600 bis 800 Fl. in Silberzwanzigern.

F. Gegen 5000 Fl. in Banknoten, von meinen jährlichen Renten erspart, da ich besonders wegen langjähriger Kränklichkeit stets sehr mässig lebe.

G. 2 Salm'sche Loose, ein Stück St.-Genois-Loos, ein Keglevich-Loos, ein Staats-Anleihen-Loos vom Jahre 1839.

H. Ausser meiner Haus-Einrichtung, Kleidung, Wäsche, Bibliothek und Musicalien-Sammlung noch an werthvollen Sachen:

4 goldene Sackuhren;

6 goldene Dosen, von Erzherzogin Marie Louise, Liszt, Döhler und Anderen als Andenken erhalten;

1 grössere Dose mit Rauten, Geschenk der Grossfürstin von Weimar;

1 silbernes Besteck mit meiner Namens-Chiffre, Geschenk der Prinzessin Maria von Baiern, jetzt verwitweten Königin von Sachsen (meiner Schülerin);

1 Hemdnadel von Amethyst mit Brillanten, von derselben, zwei Brillantringe (Solitaire und Allianzring), die ich mir einst bei Türk kaufte;

1 alte silberne Dose von meinem seligen Vater;

1 Necessaire von Mahagony mit verschiedenen, zum Theil silbernen Gegenständen (Geschenk des Fürsten Radziwill).

Das Gesammt-Vermögen mag daher ungefähr 100,000 Fl. C.-M. betragen.

Ueber alles dieses verfüge ich, wie folgt:

1. Meine Seele empfehle ich der Gnade des allmächtigen Schöpfers, mein Leib soll einfach, aber anständig, nach christkatholischem Gebrauche in einem eigenen Grabe beigesetzt werden.

2. Ich war das einzige Kind meiner Eltern und habe durchaus keine Descendenz. Da ich auch sonst keine Blutsverwandten kenne, so habe ich auf solche keine Rücksicht zu nehmen.

Dessen ungeachtet sollen 20 Stück 5% Metalliques à 1000 Fl., sammt Zinsen vom Todestage bei Gericht hinterlassen werden, welche ich denjenigen meiner erbfähigen Verwandten nach Stämmen vermache, die sich binnen sechs Jahren als solche legal ausweisen werden.

Mein Vater Wenzel Czerny war ungefähr 1750 in Böhmen, zu Nimburg, nicht weit von Prag und Kollin, geboren. Sein Vater Dominik Czerny soll bei dem dortigen Magistrate Rathsherr oder dergleichen gewesen sein. Mein Vater soll mehrere Brüder gehabt haben, von welchen vielleicht noch Nachkommen leben. Es soll daher nicht nur durch die Behörde von Nimburg nachgeforscht, sondern auch durch sechs Jahre jährlich ein Edict in die Prager Zeitung eingerückt werden, um diese Verwandten aufzufordern. Hat sich aber binnen sechs Jahren nach meinem Tode kein wirklicher Verwandter gemeldet und ausgewiesen, so fällt dieses Vermächtniss sammt Zinsen meinen testamentarischen Erben zu.

3. Meine Wirthschafterin Maria Malek (geborene Machatschek) hat seit ungefähr vierzig Jahren sowohl bei meinen Eltern als später bei mir treu und redlich gedient, meine Eltern bis an ihr Ende gepflegt, und es ist meine Pflicht, sie gehörig zu bedenken. Ich vermache ihr daher 12 Stück 5% Metalliques, à 1000 Fl., welche ihr sogleich auf die Hand zu geben sind, damit sie eine jährliche Rente von 600 Fl. besitzet.

4. Ihrem Bruder Joseph Machatschek, der seit dem Tode ihres Mannes bei mir als Diener ist, vermache ich eben so 4 Stücke 5% Metalliques, à 1000 Fl., also eine Rente von 200 Fl. Ausserdem können diese Beiden bis zur nächsten Zinszeit in der Wohnung bleiben und erhalten durch sechs Wochen den bisherigen Lohn und die Verköstigung.

5. Das Küchenmädchen erhält sogleich 200 Fl. B.-N. auf die Hand, Lohn und Kost wie die beiden Anderen.

6. Ich widme 1000 Fl. C.-M. zu einem einfachen, anständigen Denkmale auf meinem eigenen Grabe, mit der Inschrift: „Karl Czerny, Tonkünstler, geboren in Wien den 21. Februar 1791, gestorben . . . . ."

7. Alle gestochenen Musicalien von meiner Composition, so wie alle Musicalien von anderen Autoren (worunter viele vorzügliche Werke sind) erhält die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

8. Zwei Original-Manuscripte von Beethoven — 1. das Violin-Concert Op. 61 und 2. die Partitur der Ouverture Op. 114 —, die ich einst Gelegenheit hatte, mir zu kaufen, gebe ich der k. k. Hof-Bibliothek.

9. Da ich sehr viele eigene noch ungestochene Manuscripte hinterlasse (Sinfonieen, Concerte, Violin-Quartette, Quintette, Trio's; Sonaten, Duo's, Trio's, Quartette u. s. w. mit Clavier, Alles im ernsten Stile), so vermache ich alle diese Compositionen (mit Ausnahme der Kirchensachen) Herrn Hof-Musicalienhändler Karl Spina. Ich wünsche, dass die brauchbarsten davon gestochen werden.

10. Alle meine Kirchen-Compositionen (circa 24 Messen, 4 Requiem, gegen 300 Graduale und Offertorien u. s. w.) soll Herr Joseph Doppler, Buchhalter bei Herrn Karl Spina, als Eigenthum erhalten. Wenn Herr Spina etwas davon auflegen wollte, so soll er hierzu berechtigt sein, aber dafür Herrn Doppler ein billiges Honorar vergüten.

11. Meine sämmtliche Zimmer- und Küchen-Einrichtung mit Inbegriff der Häng- und Stock-Uhren, meine Kleidung, Haus- und Leibwäsche erhalten die zwei Dienstleute Joseph Machatschek und Maria Malek.

12. Meine zwei Bösendorfer Fortepiano's, meine Violine, die Büste Beethoven's und was sonst auf Musik Beziehung hat, vermache ich der Gesellschaft der Musikfreunde.

13. Die Dose mit Rauten (von der Grossfürstin von Weimar) bitte ich Herrn Dr. Rud. v. Vivenot (Vater) als Andenken anzunehmen.

14. Die sechs goldenen Dosen erhält Herr Joseph Doppler (bei Spina).

15. Die vier goldenen Uhren erhält Herr Rechnungsrath Karl Oster.

16. Dem Diener Joseph Sieler (in der C. Spina'schen Handlung) sollen 200 Fl. B.-N. gegeben werden.

17. Jene Gegenstände, über welche ich nicht verfügt habe, auch die Hemdnadel und Ringe (insbesondere meine Bibliothek von beinahe 3000 Bänden, Landkarten, wissenschaftliche Sammlungen u. s. w.), bitte ich Herrn Dr. Leopold v. Sonnleithner anzunehmen, indem er sich beliebig darunter auswählt. Das Uebrige kann zur Masse gehörig verkauft werden; Gold, Actien, Obligationen und andere Pretiosen bleiben dem Erben vorbehalten.

18. Ich wünsche, dass zu meinem Andenken jährlich an meinem Todestage (oder dem nächsten geeigneten Tage) in der Augustiner Hof-Pfarrkirche entweder ein Requiem oder eine von meinen grösseren letzteren Messen sammt Einlage aufgeführt werde. Ich widme hierzu als Stiftungs-Capital 1000 Fl. 5% Metalliques; von deren Zinsen sollen jedesmal 40 Fl. für die Musik und der Rest für die Kirche gehören.

19. Als Erben meines gesammten übrigen Nachlasses setze ich die nachbenannten Anstalten zu vier gleichen Theilen ein.

I. Ein Viertheil erhält die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

II. Ein Viertheil hinterlasse ich dem Vereine zur Unterstützung dürftiger Tonkünstler in Wien. Von den Zin-

sen dieses Erbtheils sollen zunächst der Gesanglehrer Herr **Joh. Mozatti** die Hälfte und der Tonkünstler Herr **Karl Maria von Bocklet** die andere Hälfte lebenslänglich geniessen.

III. Das dritte Viertheil widme ich zu gleichen Theilen dem Vereine zur Versorgung erwachsener Blinden und dem Taubstummen-Institute in Wien. Doch sollen die Zinsen dieses Viertheils zunächst als lebenslänglicher Unterhalt für die beiden taubstummen Töchter der Witwe Frau **Julie Schmiedel** unabgetheilt und gemeinschaftlich bestimmt sein, so dass erst, nachdem Beide gestorben sein werden, die Zinsen selbst an die Anstalten zurückfallen.

IV. Das letzte Viertheil soll zur Hälfte dem Kloster der barmherzigen Brüder in Wien und zur anderen Hälfte dem Institute der barmherzigen Schwestern in Wien zufallen, da ich der frommen Aufopferung dieser geistlichen Körperschaften meine tiefe Verehrung weihe.

20. Alle meine bisherigen oder künftig beizusetzenden Vermächtnisse sollen ohne allen Abzug — so bald als möglich, und die Obligationen mit Zinsen von meinem Todestage an ausgefolgt werden.

21. Ausser den für meine Verwandten bestimmten und den zur Deckung der Gebühren nöthigen Beträgen soll nichts zu Gericht hinterlegt, sondern von meinen Testaments-Vollstreckern in gemeinschaftliche Verwahrung genommen und ohne Verzug seiner Bestimmung zugeführt werden.

22. Als Testaments-Vollzieher, Abhandlungspfleger und Curator meiner unbekannten Verwandten ernenne ich Herrn Dr. Leopold v. Sonnleithner, wofür derselbe anständig honorirt werden soll. Herrn Karl Spina ersuche ich, demselben in diesem Geschäfte, besonders was das Kunstfach betrifft, beizustehen und im Verhinderungsfalle seine Stelle zu übernehmen.

Dies ist mein letzter Wille, welchen ich durchaus eigenhändig geschrieben und unterfertigt habe.

Wien, am 13. Juni 1857.

(L. S.) **Karl Czerny** m. p.

Beurtheilung.
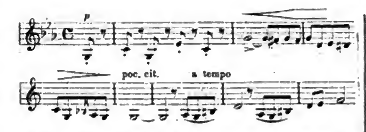
Georg Aloys Schmitt. Erstes Trio (*C-moll*) für Pianoforte, Violine und Violoncello, Op. 15. Bei Joh. André in Offenbach am Main.

Es thut recht wohl, aus dem Wuste seichter Occasional-Producte, titelsüchtiger Salonstücke und leidiger Polka-Literatur einmal wieder ein solides Werk auf dem Felde der höheren Kammermusik auftauchen zu sehen, zumal wenn dasselbe aus der Feder eines noch jungen Mannes fliesst, der den Muth hat, gegen den Strom zu schwimmen. Eben so ehrenwerth ist es für den Herrn Verleger, wenn er einen jungen Componisten durch die Herausgabe eines solchen Werkes ermuthigt. Von dem Lobe abgesehen, welches Spohr diesem Trio bei seiner letzten Anwesenheit in Frankfurt am Main gab (der Componist spielte dasselbe in einer Matinee seines Vaters), können wir dieser Composition mit gutem Gewissen das Zeugniss solider Richtung und Form, schöner Motive und wackerer Durhführung geben. Mag auch hier und da eine brausende Phantasie die künstlerische Ruhe etwas ausser Fassung bringen, so unterliegen wir daher auch nicht steifer Regel, die jeden kühnen Gedanken vor ihren pedantischen Richterstuhl zieht. Wir haben es gern, wenn der volle Becher überschäumt; mit des Grundes Perlen hauszuhalten, wird die Zukunft schon lehren.

Vor Allem ist in diesem Trio die psychische Einheit unverkennbar, die in jedem mehrstimmigen Werke bis zum vollen Orchester hinauf herrschen sollte, welche hier aber mehr das Resultat eines glücklichen Instinctes als einer planmässigen Berechnung zu sein scheint. Wenn dieser glückliche Instinct nun — Talent — auf gründliche Studien baut, so ist nicht zu befürchten, dass er die alten Formen verletzt oder neue, unhaltbare erfindet. Mag nun der breite Strom noch so hohe Wellen schlagen und selbst im Sturme daher brausen, so wird doch keine Sündflut daraus, und die reiche Fracht landet glücklich an dem Ufer. Nicht minder und unbeschadet dieser Einheit erscheinen doch alle drei Instrumente als völlig selbstständig, in verschiedenartigen und ihrem Charakter angemessenen Gefühlen frei einherschreitend, und das ist's, was dieses Trio vor vielen der neueren auszeichnet, die entweder zu frei, ohne strenge Form, oder zu steif formel, ohne genialen Schwung, gehalten sind. Im Stile wüssten wir dieses Trio mit keinem anderen zu vergleichen, indem es sich frei von anderen Einflüssen um die eigene Achse dreht, leise Anklänge von Beethoven, namentlich im dritten Satze, ausgenommen. In Bezug aber auf technische Bravour und Figurenwesen mag es sich den Hummel'schen Concerten nähern.

Nach dieser objectiven Anschauung treten uns die einzelnen Theile dieser Composition schon verständlicher entgegen.

Der erste Satz, *C-moll*, $^4/_4$-Tact, beginnt mit einem geheimnissvollen *Unisono* folgender Hauptfigur:
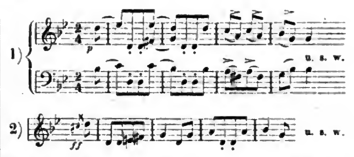


die aber bald mit bewusster Willenskraft fest auftritt und das zweite Thema in *B-moll* sinnig einleitet. Dieses Cantabile:
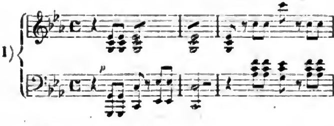


scheint uns nur für die ganze breite Anlage dieses Satzes zu kurz, befriedigt aber nichts desto weniger durch interessante Verwebung mit dem Hauptgedanken vollkommen. Vom Herkömmlichen abweichend ist, dass der erste Theil nicht repetirt, sondern mit Dominanten-Accorden schliesst, worauf das Grund-Motiv in *C-dur* den zweiten Theil beginnt und nun den kühnsten Intentionen, pikanten Rhythmen u. s. w. freien Spielraum gibt. Dem Allegro (eine an sich vague Bezeichnung) hätte ein anderes Beiwort, z. B. *maëstoso* und selbst *impetuoso*, beigefügt werden können; denn will man den Spieler allein den Charakter herausfinden lassen, so braucht man gar keine Tempo-Bezeichnung hinzusetzen. Unter dem zweiten Satze, *Andante con moto, As-dur*, $^3/_8$, denke man sich einen Wechselgesang für Sopran und Bariton mit glühender Emphasis vorgetragen, welcher nach leidenschaftlichem Ringen zuletzt süsse Befriedigung gewährt, so hat man wohl ein genügendes Bild davon. Die Haupt-Motive tragen etwas Spohr'sches Gepräge:
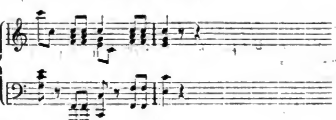


und Clavier-Passagen in Zweiunddreissigstel-Figuren repräsentiren gleichsam das grollende und versöhnende Geschick. Der dritte Satz, *Presto leggiero, G-moll*, $^2/_4$, trägt den Charakter üppigen Muthwillens, der bald darauf mit einem volksliedartigen Thema „die Farbenblitze kreuzt", im Mittelsatze, ich möchte sagen: selbst etwas diabolischen Humor annimmt und zuletzt in eine fast berauschende Orgie endet. Wohlweislich hat daher der Componist die gewöhnliche Bezeichnung „Scherzo" vermieden. Die beiden sich hier verschlingenden Themata heissen:
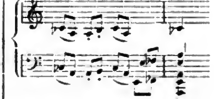


Im letzten Satze, *Allegro con brio, G-moll*, $^4/_4$, worin drei Principien mit einander streiten, herrscht fast dramatischer Schwung, und könnten manche Motive daraus einem Opern-Final zur Grundlage dienen. Gegen rohe Kräfte folgender Themata:





und:

2) mf dim.



ringt eine schöne Melodie:

3) tr

die aber endlich in roher Leidenschaft untergeht. — So schliesst das Ganze und lässt den Erinnyen den Sieg.

Das Resumé dieser kritischen Notiz ist, dass hier nicht bloss planloses Figurenspiel zu brilliren sucht, sondern dass alle Intentionen ein wohlgeformtes Ganze bilden, worin Eines aus dem Anderen nothwendig hervorgeht und Keines ohne das Andere bestehen kann; so viel also, als sich mit kurzen Worten über eine metaphysische Kunst sagen lässt, und was wir hier in Umrissen zu geben versucht haben, muss sich dem Zuhörer durch geistvollen Vortrag (denn ein solcher gehört dazu) offenbaren und verständlich machen.

Ausstattung und Druck machen der Verlagshandlung alle Ehre, und so wünschen wir, dass dieses Trio die verdiente Anerkennung finden möge. C. G.

Karl Wauer.

(Nekrolog.)

„Die Nachwelt", heisst es, „flicht dem Mimen keine Kränze", aber eine freundliche Erinnerung schuldet ihm derjenige, der als Mitlebender durch ihn erfreut und erheitert wurde. Der pensionirte Hof-Schauspieler und Sänger Karl Wauer starb am 13. Juli 1857, 74 Jahre alt, zu Freienwalde an der Oder. Er wurde 1783 in Berlin als Sohn eines unbemittelten Sattlers geboren und diente seiner Kunst von der Pike an: als vacirender so genannter „Schüler", als Chorist bei der italiänischen Oper, endlich als Sänger und Schauspieler. Wauer war kein Künstler, der viel mit dem Gedanken arbeitete, kein Schauspieler von epochemachender Genialität; aber eine schlichte Treuherzigkeit, ein angeborener, gemüthvoller Ton, ein derber Humor standen ihm zu Gebote, und die Wahrheit seines Gefühls, die ihn fast immer den rechten Weg führte, verlieh seinen Darstellungen das Gepräge charaktervoller Natürlichkeit. Wer denkt nicht mit Vergnügen an die kernige Laune seines Leporello, den er 25 Jahre lang, zuletzt 1838, an der Seite des Don-Juan-Blume trefflich spielte und sang? Auch in anderen Opern bewährte er sich als tüchtiger Buffo, als Osmin in Belmonte und Constanze, als Richard Boll in der Schweizerfamilie, als Wasserträger, als Capellmeister in den Dorfsängerinnen, in den Schwestern von Prag u. s. w. Er stammte aus Iffland'scher Schule und aus einer Zeit, wo Oper und Schauspiel noch nicht, wie jetzt, ihre völlig abgesonderten Bahnen gingen, wo selbst eine Bethmann heute in einer Shakespeare'schen oder Schiller'schen Tragödie, morgen als „Fanchon, das Leiermädchen" dasselbe Publicum zu entzücken vermochte. Wauer war ebenfalls auf beiden Gebieten zu Hause. Wir sahen ihn als Lerse im Götz, Thibaut d'Arc in der Jungfrau von Orleans, Musicus Miller in Cabale und Liebe, Staufacher im Tell, Illo in Wallenstein, Wachtmeister in Wallenstein's Lager, Gottschalk im Käthchen von Heilbronn, und selbst mit dem Arkas in Göthe's Iphigenia wusste er sich glücklich abzufinden. Am meisten aber war er auf dem Felde humoristischer und ganz besonders soldatischer Derbheit heimisch. Sein Werner in Minna von Barnhelm, Corporal in Vor hundert Jahren, Bernard im Militärbefehl waren lebenskräftige, prächtige Gestalten von charakteristischem Fleisch und Blut. Hier wusste er durch die kunstlose Naturwahrheit und die Lebenswärme seines Spiels zu rühren, zu erheitern und zum herzlichsten Lachen zu zwingen. (N. Z.)

Virtuosen-Flausen.

Bekanntlich befindet sich der Violinspieler Hauser seit mehreren Jahren schon auf einer Kunstreise in Australien und Südamerica. Mit seinen auf dieser langen Künstlerfahrt gesammelten Beobachtungen und Erlebnissen hat das Dresdener Journal sehr oft die Leser unterhalten. Ihres pikanten Stiles wegen gingen diese Schilderungen von Kunstzuständen absonderlicher Art, überhaupt von Eigenthümlichkeiten in Sitten und Gebräuchen aus den grossen Städten jener fern liegenden Welttheile aus genanntem Journal in viele andere deutsche Blätter, so auch in Kunst-Organe, über, wurden gern gelesen und deren Wahrheit wohl kaum bezweifelt. Da passirt es nun demselben schreiblustigen Virtuosen, dass er ob eines solchen für deutsche Leser nichts als Wahrheit, für die Einwohner aber in Valparaiso (Chili) nichts als Unwahrheit, resp. Lüge, enthaltenden Aufsatzes im Dresdener Journal von einer Anzahl ansehnlicher Männer jener grossen Handelsstadt sich verfolgt sieht. Die Beilage zur Allg. Zeitung vom 18. Juni bringt jenen Aufsatz aus dem Dresdener Journal nebst anhangender Reclamation mit dreizehn Namen unterzeichnet, darunter J. F. Flemmich, General-Consul für Oesterreich, Herman Fischer, k. preussischer Consul, Fried. Diestel, k. hannover'scher Consul, Julius Bahr, General-Consul für Hamburg, A. Ried, Dr. med., A. Th. Droste & Comp., Consul des Grossherzogthums Oldenburg und der freien Hansestadt Bremen. — In dieser Reclamation heisst es unter Anderem: „Wir sprechen nicht von Uebertreibun-

gen, wie man sie leider nur zu oft in Reisebeschreibungen von Leuten lies't, die, unfähig, der Wahrheit Interesse zu verleihen, ihre Zuflucht zu Phantasiebildern nehmen, sondern, wir wiederholen es, von endlosen Unwahrheiten und den jämmerlichsten Erfindungen, die sich durch die ganze Production ziehen, ohne die Ausnahme eines einzigen Satzes, es sei denn jenes, wo er (Hauser) von der Kälte spricht, mit der ihn das hiesige Publicum empfing."

Wie der pikante Stil des Herrn Hauser, so ist die Sache für sich ebenfalls nicht ohne pikantes Interesse, und zwar für die ganze lange Reihe fahrender Virtuosen in fernen Regionen. Diese Herren werden durch diesen kaum noch da gewesenen Fall belehrt, dass heutzutage sogar schon australische und chilenische Handelsplätze mit der deutschen Presse in directer Verbindung stehen, demnach ihre in die Heimat berichteten Grossthaten dorthin wieder zurückkehren und ein fatales Echo hervorrufen, wie Vorstehendes beweis't. Gibt es unter ihnen so aufgeblasene Hanswurste, dass sie da, wo man ihre Faxen nicht bewundert, die Ursache nicht in ihrer eigenen Unzulänglichkeit und Musikbudelei suchen, sondern in der Geschmacklosigkeit, Unwissenheit, Rohheit u. s. w. des Publicums, während anderswo ihre Vergötterung durch unzurechnungsfähiges Gesindel von Halbwilden sie entzückt, so ist es Solchen ganz recht, wenn die Policei der Oeffentlichkeit auf ihre Aeusserungen aufpasst. Die Presse hat heutzutage einen langen Arm.

Aus einem Briefe an Hrn. Ernst Hentschel,

Königl. Musik-Director und Seminar-Oberlehrer in Weissenfels.

Mein lieber, theurer Freund und College!

Auf frischer That muss ich Ihnen schreiben; denn Sie haben ein lautschlagendes und warm fühlendes Herz für uns Lehrer überhaupt und für edeln Gesang insbesondere.

Wir Lehrer vom Mittelrheine, von der Mosel und Nahe haben nämlich ein eben so seltenes als schönes Fest mitgefeiert, und zwar in einer Gegend, die man nicht selten mit Achselzucken zu nennen pflegt, auf dem Hunsrücken, in der Stadt Simmern. Am Mittwoch und Donnerstag nach dem 5. Sonntag *p. Trinitatis*, den 15. und 16. Juli 1857, fand die dreihundertjährige Reformations-, Jubel- und Dank-Feier der vereinigten Synoden Kreuznach, Simmern, Sobernheim, Trarbach und Trier zu Simmern Statt. Aus den vereinigten fünf Synoden hatten sich etwa 130 bis 140 Lehrer zur Aufführung der Festgesänge dort zusammen gefunden.

Unser Lehrer-Festsänger-Chor sang bereits bei der Vorfeier am 15. Juli zum Eingange: a) „Wunderbarer König", nach der Rede: b) „Ein' feste Burg ist unser Gott"; dann bei der Hauptfeier am 16. Juli, am Vormittage in der Stadtkirche: 1) meine eigens zu diesem Zwecke componirte Fest-Cantate*) mit Posaunen (Text von A. J. Schöler, evang. Pfarrer in Andernach); 2) die Liturgie, aus welcher das *Kyrie*, *Gloria* („Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" im Zusammenwirken von Gemeinde, Chor, Orgel und Posaunen) und *Sanctus* besonders hervorzuheben sind, und 3) die Schluss-Liturgie „Herr Gott, Dich loben wir" als Wechselgesang mit der Gemeinde, die mit der Orgel und dem Musikcorps zusammensang. Endlich bei der Einweihung des Friedrichshauses auf Schmiedel: a) „Der Herr ist mein Hirt" von B. Klein; b) „Heil dir im Siegerkranz" (einstimmig mit der Volks-Versammlung und dem Musikcorps); c) „Harre, meine Seele"; d) Der fromme Pfälzer Kurfürst (Text von Schöler) nach der Melodie „Preisend mit viel schönen Reden"; e) „Es ist bestimmt in Gottes Rath" als Abschiedslied.

Der Schmiedel-Feier wurde leider durch anhaltende Regengüsse Eintrag gethan; dennoch harrten Tausende von Landbewohnern aus der Umgegend geduldig aus und wurden nicht müde, dem Worte und unseren Tönen zu lauschen. Ein bis auf die Haut durchnässter, ehrlicher hunsrücker Landmann meinte: „So ist's recht!" nun spricht unser lieber Herrgott erst noch den Segen drüber!" Die lieben Herren Lehrer, welche unter den Herren Bungroth in Sobernheim, C. Hauck in Simmern, Matthiae in Trarbach und Schmidt in Kreuznach Vorstudien gemacht und sich dann meiner Gesammt-Leitung anvertraut hatten, haben nicht nur mit grosser Hingebung und Liebe die nöthigen General-Proben, bei einer fast unerträglichen Hitze ausdauernd, abgehalten, sondern auch während der Aufführung beim öffentlichen Gottesdienste mit gespannter Aufmerksamkeit jedem meiner Winke gelauscht, ja, mit wahrhaftem Enthusiasmus gesungen und dadurch denn auch den einhelligen Ehren-Ausspruch öffentlicher Meinung errungen: „dass der Lehrer Fest-Sängerchor wesentlich zur Hebung der Feier beigetragen habe."

Und wie lieblich und anregend gestaltete sich auch das gesellige Beisammensein sämmtlicher Lehrer! Seminar-Brüder, die sich in zwanzig und mehr Jahren nicht mehr gesehen hatten, begegneten sich als ehrbare Familienväter wieder und schlugen freudig die Hände ein. Wie viel Stoff zu anziehender Unterhaltung! Herr Bürgermeister Rottmann aus Simmern trug zum allgemeinen Jubel der Lehrerwelt seine originellen Gedichte in hunsrücker Mundart mit seltener Begabung vor. Das Lehrer-Solo-Quartett aus Neuwied, die Herren Dilg, Beck, Müller und Prass erfreuten alle Anwesenden durch ihre von schönen Stimmen getragenen, geschmackvollen Vorträge edler Volkslieder, z. B. „Die drei Röslein", „In einem kühlen Grunde" u. s. w.

Das Musikcorps der reitenden Artillerie aus Coblenz, unter Leitung seines Musikmeisters Herrn Wagner, feuerte durch frische, kräftige Rhythmen zu noch lebhafterer geselliger Unterhaltung an, und dem sonst ziemlich rauhen Hunsrücken wurden einige von jenen milden, lieblichen Nächten zu Theil, die man „italiänische" zu nennen pflegt. Dazu nun die liebenswürdige Gastfreundschaft der Hunsrücker in Simmern. Ein Bürger hatte zwanzig Festgenossen in seiner Behausung aufgenommen. Die Bewirthung im goldenen Lamm bei Herrn Götz war ausgezeichnet. Ueber zweihundert Pfarrer waren anwesend. Ueber die ab- und zuströmenden Tausende vom Hunsrücken und über sämmtliche Festgenossen war ein Festgeist gekom-

*) Erscheint als Op. 55 im Clavier-Auszuge bei F. J. Steiner in Neuwied.

men, der von dem Abend- und Morgen-Geläute, in Verbindung mit den vom Thurme geblasenen Fest-Chorälen „Ein' feste Burg" — „Lobe den Herrn" — „Nun danket alle Gott" fort und fort genährt wurde. Ueberall Einigkeit, Brudersinn und Sangeslust — Gottes Sonne und der blaue Himmel über uns!

Es war fast zu viel des Schönen, und uns Lehrern mochte wohl bangen bei unserem Scheidegrusse vor dem Druck des Alleinstehens nach so köstlichen, in schöner Harmonie verlebten Tagen. Doch wir blickten voll Zuversicht in die dunkele Zukunft. Ja, wohl dunkele Zukunft! denn schon nach wenigen Tagen lag die freundliche Moselstadt Trarbach in Asche, wo unser lieber Sangesbruder, Cantor und Organist Matthiae, der noch mit Weib und Kind fröhlich und wohlgemuth auf dem Feste in Simmern war, auch mit abgebrannt ist*).

Wir hoffen, so Gott will, uns schon im nächsten Jahre in Simmern wieder zu sehen, wo wir unser erstes Lehrer-Gesangfest für den Rhein, die Mosel und Nahe auf dem Hunsrücken, als dem Mittelpunkte, zu feiern gedenken. Der Herr wolle seinen Segen dazu geben, dass wir Lehrer uns an edlem, geistlichem und auch am Volksgesange schon im nächsten Jahre wieder erquicken können; Er möge uns zum Wollen das Vollbringen schenken.

In herzlicher Liebe empfiehlt sich Ihnen hochachtungsvoll Ihr

Gustav Flügel.

Neuwied, den 20. Juli 1857.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 31. Juli. Jakob Rosenhain aus Paris und Professor L. W. Dehn, Custos der königlichen Bibliothek zu Berlin, haben Köln in diesen Tagen besucht. Dehn kam von München über Augsburg und Mainz; in Augsburg hat er im dortigen Archiv die historisch wichtige Entdeckung gemacht, dass der Notendruck mit beweglichen Typen nicht, wie man bis jetzt annahm, von Ottavio Petrucci (im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts) herrühre, sondern eine ältere und zwar eine deutsche Erfindung sei. Wir werden darüber von Augsburg aus Näheres hören.

Hof-Capellmeister Dr. Marschner und Gattin sind von London über Paris gestern hier angekommen und werden einige Zeit bei Brühl auf der Villa einer befreundeten Familie zubringen.

Der kölner Männergesang-Verein gibt heute Abends ein Concert im Hotel Belle-Vue zu Deutz zum Besten der Abgebrannten an der Mosel.

Nach einer Notiz im Schlesinger'schen Echo ist Holle's Druck der C. M. v. Weber'schen Clavier-Compositionen von der königl. Policei-Behörde, wie in Sachsen, so auch in Berlin, mit Beschlag belegt worden.

Mainz. Die Sängerin Frau Eiserich-Leonoff hat hier bereits einige Mal gastirt und ungemein gefallen. Früher schon ein Glied unserer Bühne, hat ihr Auftreten das Haus vollständig gefüllt. Ihre Stimme hat seitdem nichts weniger als abgenommen, im Gegentheil fanden wir sie klingender, frischer, sehr kräftig und die Coloratur, wie immer, perlend und makellos. Die Martha, eine Glanzrolle derselben von je her, brachte ihr einen Sturm von Beifall, mehrmaligen Hervorruf und Blumenspenden.

*) Die Expedition der Kölnischen Zeitung nimmt Beiträge für die Abgebrannten in Trarbach, Berncastel und Zell an.

Die Redaction.

Wiesbaden. Was unsere Bühne anlangt, die in der Saison so ziemlich als Cur-Institut betrachtet wird, so haben wir auf derselben vor Kurzem das Gastspiel des berühmten Tenoristen Ander gehabt und bewundern gegenwärtig Mad. Anglés de Fortuni aus Madrid. Die Stimme dieser ausgezeichneten Sängerin ist nicht sehr gross, aber sie ist eine Gesangeskünstlerin und eine Darstellerin, wie man sie nur selten wieder finden dürfte. Vornehmlich ist es die Oper, die selbstverständlich im Sommer das Repertoire füllen muss, und in dieser Hinsicht gebührt unserem trefflichen Capellmeister Hagen, der nun schon seit Jahren, trotz mancher kleinlichen Dilettanten-Scandale, unsere Oper in jeder Beziehung tüchtig leitet, alle Anerkennung.

Auf das Gesuch der Vorstände des Cäcilien- und des Männergesang-Vereins an den Gemeinderath dahier, das im Jahre 1858 zu Wiesbaden Statt findende dritte mittelrheinische Musikfest betreffend, wurde denselben, in Gemässheit Sitzungs-Beschlusses vom 8. Juli eröffnet, dass der Gemeinderath bereit ist, das Fest nach Kräften zu unterstützen und zu den Berathungen über die Maassregeln zur Durchführung des Festes vier Mitglieder aus seiner Mitte, nämlich die Herren Bürgermeister Fischer und Vorsteher W. Habel, Rohr und Nathan, abzuordnen.

Schwerin. Unter den 110 in letzter Saison aufgeführten Stücken waren 16 Novitäten oder doch auf dem hiesigen Hoftheater zum ersten Male gegebene Stücke; zwei neue Opern: Der Schmied von Gretna-Green von A. Ellmenreich und Johann Albrecht von E. Hobein und F. v. Flotow; endlich ein Ballet: Die Libelle von F. M. und F. v. Flotow. Was hätten wir für eine Neuigkeit in der Oper entschieden zu wünschen gehabt, wofür uns 11 Abende von C. M. v. Weber, 5 von Mozart, 3 (theilweise) von Mendelssohn-Bartholdy, 2 von Beethoven, 1 von Cherubini nicht überreichliche Entschädigung böten?! Unter den 45 Opern-Aufführungen waren 18 Wiederholungen. Der eben so glänzend scenirte als in jeder Beziehung trefflich ausgeführte Weber'sche Oberon wurde vier Mal wiederholt, zwei Mal Figaro's Hochzeit und Robert der Teufel, ein Mal Fidelio, Die Stumme von Portici, Euryanthe, Der Freischütz, Der Liebestrank, Tannhäuser, Die Hugenotten, Don Juan und, wie schon erwähnt, Der Schmied von Gretna-Green und Johann Albrecht. Das Finale des ersten Actes von Mendelssohn-Bartholdy's Loreley wurde ausserdem drei Mal ausgeführt. (D. Th.-Z.)

Freiburg a. d. Unstrut. Ende August findet hier ein Gesangfest Statt. Der Sängerbund an der Saale veranstaltet alle zwei Jahre ein grösseres, mehrtägiges Gesangfest. In Zeitz ward am 15. Juli in der Schlosskirche Schneider's Oratorium „Das Weltgericht" unter Leitung des Stadt-Cantors Nelle aufgeführt; 400 Sänger und Musiker wirkten mit, die Solo-Partieen hatten Künstler aus Leipzig, Berlin und Weimar übernommen. Camburg denkt gleichfalls an ein grösseres Gesangfest.

Baden-Baden. Da die Saison jetzt in höchster Blüthe und das fashionabelste Bad Deutschlands der Sammelplatz der elegantesten Welt geworden ist, so sind von allen Seiten die Künstler herbeigeströmt. Die zweiactige Operette „*Le cousin de Marivaux*" von Massé wird von Faure, Ste. Foy, Mlle. Lefebre mit Beifall gegeben und ist von der *Opera comique* in Paris für den Winter auf das Repertoire gesetzt. Der kleine Clavier-Virtuose Eugène Leuchtenberg aus Berlin, ein talentvoller Schüler von Th. Kullak, erfreute

sich der Protection I. K. H. der Prinzessin von Preussen; sein Concert war sehr besucht, das Billet à 10 Frcs. Sein Vortrag der von Liszt mit Fingersatz versehenen berühmten J. S. Bach'schen Fuge in *A-moll*, der beiden reizenden Kullak'schen Salonstücke *La Psyché* und „Waldvöglein" und des C. M. von Weber'schen *Rondo brillant* fanden den lebhaftesten Beifall. Hector Berlioz ist mit Sivori, Servais, Mad. Widmann, Cossmann eingetroffen, um ein grosses Musikfest mit Unterstützung von Mitgliedern und dem Chor des karlsruher Hoftheaters zu veranstalten.

Dresden. (Zur Berichtigung.) Mehrere Zeitungen berichten, dass ich die Original-Handschrift einer Messe meines Vaters C. M. von Weber dem Papste und dem Kaiser von Russland angeboten hätte. Diese Nachricht ist aus der Luft gegriffen. Ich habe weder eine Messe, noch sonst irgend ein Manuscript meines Vaters einem Souverain in irgend einer Form angetragen. Die Partituren der drei Opern Euryanthe, Freischütz und Oberon sind zum grössten Theil durch meine verstorbene Mutter und in Folge letztwilliger Verfügung, mit dem Gesuche: diese Partituren Bibliotheken einzuverleiben, Ihren Majestäten den Königen von Sachsen und von Preussen und dem Kaiser von Russland überreicht worden.

Dresden, den 19. Juli 1857.

M. M. Frhr. von Weber.

Hamburg. In Donizetti's Oper „Die Favoritin" ärntete Herr Roger als Fernando aufs Neue kolossalen Beifall, der sich zuletzt sogar in herumflatternden Gedichten manifestirte. Und wahrlich, der berühmte Sänger hat zu seinen herrlichsten Leistungen eine neue, herrliche hinzugefügt, die uns abermals Bewunderung abdringt. Wir reden nicht bloss von der über Alles ausgezeichneten gesanglichen Durchführung des Fernando, wobei wir abermals das seltene Talent hervorzuheben haben, das innigste Gefühl, den grellsten Schmerz, die höchste Freude, leidvollste Entsagung durch Töne ausgedrückt zu hören; wir betonen nicht minder das echt dramatische, von vollstem Leben durchdrungene, wahre Spiel des Künstlers, das fast unerreichbar da stehen dürfte. Die Duette mit Leonore in Act II. und IV., die grosse Scene vor dem König und vieles Andere werden uns unvergesslich bleiben. Fräul. Hartmann sang die Leonore, einige falsche Einsätze abgerechnet, wirklich verdienstvoll, ja, sie erreichte auch im Spiel, vorzüglich im vierten Acte, eine tragische Höhe, mit welcher der Gesang auf das edelste harmonirte. In der That, Fräul. Hartmann macht ihren Weg schnell! Der Beifall für die Sängerin äusserte sich auf das allerlebhafteste, auch in verschiedenen Hervorrufen. — Einen Edgar, wie ihn uns am Freitag Herr Roger sang und spielte, dürften wir so leicht nicht wieder sehen und hören; in dieser Leistung vereint sich denn doch Alles zu dem schönsten harmonischen Ganzen, das sich irgend denken lässt. Das gefüllte Haus ehrte den Gast in ausgedehntester Weise durch Applaus und unzählige Hervorrufe. Die Lucia sang Fräul. N. Frassini (Eschborn); obwohl die Stimme sichtlich fatiguirt war, erwies sich doch die Gastin als eine treffliche Sängerin. Die Schule ist vortrefflich und entzückt durch Correctheit und Reinheit des Stils, der Ton ist weich und melodisch, wo es erforderlich, energisch; insonderheit muthet uns das Piano, das Anschwellenlassen der Stimme, das Getragene ungemein an; kurz, wir stehen einer Sängerin gegenüber, deren von auswärts gekommener grosser Ruf vollständig gerechtfertigt wurde. Dass sie ihren Part auch dramatisch bewältigt, bewies sie hinlänglich in der Wahnsinns-Scene, die sie auf das beste wiedergab. Trotz des berühmten Gastes neben sich ward Fräul. Frassini doch mit grossem Beifall und öfterem Hervorruf des Publicums geehrt. Herr Capellmeister Lachner leitete die Oper mit gewohnter Umsicht. — Dem Vernehmen nach ist Herr Karl Hartmann, Bruder der Sängerin, der neulich als Stradella auftrat, engagirt worden.

Paris. Herr H. Hammer, der durch sein Violinspiel im letzten Winter so viel Effect gemacht hat, spielte neulich bei einem Kirchen-Concerte F. Schubert's „Lob der Thränen" für Violine und Orgel eingerichtet, mit ausserordentlichem Erfolg.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32.	KÖLN, 8. August 1857.	V. Jahrgang.

Die Musik und die musicalischen Instrumente.

Von Friedrich Zamminer.

(Schluss. S Nr. 29.)

Der Abschnitt „über die menschliche Stimme und das Gehör" enthält eine kurze historische Einleitung über die Gesangeskunst, die sehr oberflächlich gehalten ist. Es mag jedoch die darin angeführte Stelle aus Angellini Buontempi's Geschichte der Musik zum Vorbild oder Schreckbild für heutige Gesangschüler hier stehen:

„Die Schüler der römischen Gesangschule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine weitere zu schnellen Passagen, eine andere zur Erlernung der Literatur und noch eine weitere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, Alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzeln der Stirn oder Blinzeln der Augenlider oder im Verzerren des Mundes zu vermeiden. Alles dies war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf die Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister über Composition gab, und auf die Ausübung derselben auf dem Papier, eine andere auf die Literatur und die übrige Zeit des Tages auf das Clavierspielen, auf die Verfertigung eines Psalmes, einer Motette oder irgend einer anderen Arbeit, die dem Genie des Schülers gemäss war. Dies waren die gewöhnlichen Uebungen an den Tagen, wo es den Schülern nicht gestattet war, die Schule zu verlassen. Wenn sie hingegen Erlaubniss hatten, auszugehen, gingen sie oft vor die *Porta angelica*, unweit des Berges Marius, um gegen das Echo zu singen und an den Antworten ihre eigenen Fehler kennen zu lernen. Zur anderen Zeit wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bei öffentlichen Aufführungen gebraucht, oder sie gingen wenigstens dahin, um die vielen Meister zu hören, welche unter der päpstlichen Regierung (1624—1644) blühten, und dann zu Hause nach diesen Mustern zu arbeiten."

Nach der Einleitung folgt eine deutliche, durch Abbildungen veranschaulichte Beschreibung des unscheinbaren und um so bewundernswertheren Organs, welchem die zauberischen Wirkungen des Gesanges entstammen, der Luftröhre, des Kehlkopfes, der Stimmbänder, der Stimmritze u. s. w.

Ueber das eigentlich Tongebende in der menschlichen Kehle, über das, was den Ton erzeugt, tritt der Verfasser der Ansicht von Johannes Müller und W. Weber entschieden bei. Man hat bekanntlich lange Zeit hindurch den Schwingungen der Stimmbänder die Erzeugung des Tones zugeschrieben, und dass dieselben eine unumgängliche Bedingung zur Entstehung des Tones sind, ist bewiesen. Denn wenn bei einem lebenden Individuum die Luftröhre unterhalb des Kehlkopfes angebohrt ist, so dass die ausgeathmete Luft hier schon einen Ausweg findet und nur in geringer Menge durch die Stimmritze geht, so ist die Stimme lautlos geworden. Man hat ferner beobachtet, dass beliebige höher gelegene Theile der Mundhöhle, der Kehldeckel, der Kehlkopf bis unmittelbar zu den Stimmbändern zerstört sein können, ohne dass dadurch die Stimme vernichtet wird; aber eine geringe krankhafte Affection der Stimmbänder wirkt auf der Stelle nachtheilig auf den Ton und drückt ihn bis zum Unhörbaren herab.

Da man die Gesetze der Saitenschwingungen kannte, so entwickelte sich daraus die Ansicht, dass die elastischen

Fasern der Stimmbänder als Saiten schwängen und die Wände des Kehlkopfes, der Luftröhre und der Mundhöhle die Resonanz dazu gäben.

Als man später mit den Gesetzen der Bewegung der Luft in den Flötenpfeifen vertraut geworden, sah man die Luftsäule oberhalb des Kehlkopfes als das Tönende beim Gesange des Menschen an, und Stimmbänder und Stimmritze verloren ihre Bedeutung.

Nun kam Joh. Müller und ging von der sehr einleuchtenden Ansicht aus, es sei zweckmässig, die physicalischen Gesetze der menschlichen Stimme an dem natürlichen Kehlkopfe selbst aufzusuchen, da kein anderer Apparat den wahren Sachverhalt mit gleicher Treue wiedergeben könne. Für einen Anatomen war es nicht allzu schwierig, nach gehöriger Befestigung der Grundlage des Kehlkopfes, durch gespannte Schnüre und Gewichte oder durch federnde Klemmen die Wirkung der Muskeln nachzuahmen. Durch ein Rohr, welches an ein stehen gebliebenes Stück der Luftröhre befestigt war, wurde der Kehlkopf angeblasen, entweder noch mit der ganzen Mund- und Nasenhöhle in Verbindung, oder isolirt bis unmittelbar an die Stimmbänder u. s. w.

Die angestellten Versuche bewiesen unwiderleglich, dass die Stimmbänder nicht wie Saiten schwingen. Ohnehin ist weder von den kleinen Stimmbändern, noch von den mit weichen Häuten ausgekleideten Wänden der Kopfhöhlungen eine solche Klangfülle zu erwarten, wie sie die menschliche Stimme darbietet.

Dass aber zweitens die in diesen Höhlungen über der Stimmritze überstehende Luft nicht wie in Flötenpfeifen der Orgel schwingt und auf diese Weise den Ton erzeugt, ergibt sich auf das einfachste daraus, dass man an dem todten Kehlkopfe jene Höhlungen, also den ganzen Kopf wegschneiden kann, ohne an dem Umfange der menschlichen Stimme zu verlieren, und dass die Weite der Stimmritze unter sonst gleichen Umständen auf die Tonhöhe von keinem Einflusse ist. Auch eines Anblaserohrs von der Länge der Luftröhre bedarf es nicht. Wohl aber wirken die genannten Räume einestheils als Resonanzmittel zur Verstärkung der Stimme, und tragen anderentheils wesentlich bei, derselben ihre eigenthümliche Klangfarbe zu ertheilen. Die Mannigfaltigkeit des Klanges der menschlichen Stimme ist unbegränzt, ja, man könnte behaupten, jedes Individuum habe seine eigenthümliche Klangfarbe. Die auffallenden Veränderungen, welche mit derselben vorgehen, wenn die Stimmbänder oder die Schleimhäute der Rachenhöhle auch nur im Geringsten katarrhalisch afficirt sind, beweisen, wie sehr alle diese Theile von Einfluss sind.

Im höheren Alter nimmt die Elasticität der Stimmbänder ab, die knorpeligen und weicheren Theile des Kehlkopfes und des Schlundes werden knöchern und hart, und nicht selten gesellt sich noch krankhafte Absonderung der Schleimhäute dazu; in Folge aller dieser Umstände vermindert sich der sonore Klang der Stimme, sie wird schwach und heiser.

Es kann nach den angeführten Versuchen kein Zweifel darüber sein, dass das menschliche Stimm-Organ, als musicalisches Instrument betrachtet, in die Reihe der Zungenpfeifen zu setzen ist. Nicht die Schwingungen der Stimmbänder, auch nicht die der überstehenden Luft, geben den schönen Ton der menschlichen Stimme, sondern dieser rührt von den Stössen der durch die Luftröhre strömenden, auf die oberhalb des Kehlkopfes befindliche Luft her, und die Schwingungen der Stimmbänder haben nur die Bedeutung, dass sie durch abwechselnde Erweiterung und Verengerung der Stimmritze den stetig aus der Lunge sich ergiessenden Strom periodisch anschwellen und abnehmen lassen.

Bei stärkerem Blasen biegen sich die elastischen Häute oder auch die Stimmbänder am Kehlkopfe selbst auswärts, und indem sie eine erhöhte Spannung annehmen, geht der Ton merklich in die Höhe. Es steht damit in innigem Zusammenhang, dass die tiefsten Töne der menschlichen Stimme nur verhältnissmässig leise, die höchsten nur laut angegeben werden können; ferner, dass es für einen Sänger besonderer Uebung bedarf, einen Ton anschwellen zu lassen, ohne dass er in seiner Höhe schwanke. Es müssen die Muskeln des Kehlkopfes in grösster Stetigkeit genau so viel an der Spannung nachlassen, als dieser durch den immer stärker wirkenden Luftstrom zugesetzt wird. Aber gerade dadurch, dass diese Umstände dem Willen unterworfen sind, welcher in den Muskeln stets gehorsame und pünktliche Diener findet, nimmt das Stimm-Organ eine so hohe Stellung den musicalischen Instrumenten gegenüber ein.

Nach der Natur der Stimmbänder und der besonderen Art ihrer Elasticität, welche durch Versuche erforscht ist, erfordern die höheren Stimmlagen eine grössere Anstrengung der Muskeln, und es erklärt sich hieraus, warum die Sänger bei der Ausführung hoher Partieen so leicht sinken.

Bei tieferen Tönen ist die Stimmritze weiter geöffnet als bei hohen, und auch der Luftverbrauch trotz der geringeren Spannung beträchtlicher. Da jeder Mensch bei

tiefstem und kräftigstem Einathmen es nur zu einem gewissen Maximum verwendbarer Luftmenge bringt, so kann ein tiefer Ton niemals so lange ausgehalten werden, als ein hoher. Auch gelingt es nach Garcia's Urtheil niemals, dieselbe Note in der Fistelstimme so lange auszuhalten, als dies in der Bruststimme möglich ist. Bei der ersteren ist die Stimmritze weiter geöffnet, als bei der letzteren.

Beobachtungen am todten, wie am künstlich nachgebildeten Kehlkopfe haben es höchst wahrscheinlich gemacht, dass die Verschiedenheit der beiden eben genannten Register der menschlichen Stimme hauptsächlich durch die ungleiche Betheiligung der Stimmbänder bedingt werde. Bei der Bruststimme schwingen die Stimmbänder nach ihrer ganzen Breite, die Stimmritze ist enge gestellt, und die grössere Anspannung der Muskeln. verbunden mit dem Ausathmen stark gespannter Luft, bedingt jenen kräftigen Ton, dessen Resonanz die Wände der Brust erzittern macht. Bei der Fistel- oder Falsettstimme dagegen legen sich Muskeln der Art auf die Stimmbänder, dass nur die der Stimmritze zunächst liegenden zarten Ränder zu schwingen vermögen, und die Luft streicht in sanfterem Strome durch die weiter geöffnete Stimmritze.

Die Gabe des vollendeten Kunstgesanges ist eine so herrliche, dass es sich der Mühe verlohnte, zu erforschen, in wie weit dieselbe durch Uebung erworben oder durch den eigenthümlichen Bau des Kehlkopfes bedingt sein möge. Allein die Wissenschaft wird als Antwort nicht leicht etwas Anderes als Vermuthungen ziemlich allgemeiner Art geben können. Erhöhte Elasticität der Stimmbänder und Schnellkraft aller Muskeln, welche zur Stimmbildung mitwirken, sehr ebenmässige elastische Beschaffenheit der Wände aller resonanzgebenden Räume, die ungestörte Gesundheit der sie bekleidenden Schleimhäute mögen von günstigem Einflusse sein. Unendlich viel kann auch durch eine fleissige Gymnastik jener Muskeln geschehen, wenn es dem Stimm-Organe an einem mächtigen Alliirten nicht fehlt, ohne welchen es niemals das angestrebte Ziel der Virtuosität erreichen wird, an einem feinen musicalischen Gehör.

Tomaschek's Es-dur-Messe.

Die wiener „Monatschrift für Theater und Musik" spricht sich in ihrem letzten Berichte über die Kirchenmusik zu Wien (Juli-Heft) folgender Maassen über die oben genannte Messe aus, was wir zur Verbreitung des allerdings vorzüglichen Werkes, das am Rheine und in Norddeutschland noch wenig bekannt ist, gern mittheilen.

„In demselben Maasse, als unsere Feder schon oft genug — nur leider bis jetzt noch nicht mit dem gewünschten, vollständig sieghaften Erfolge — jener Sinnes-Engherzigkeit und philisterhaften Bequemlichkeit nahe getreten ist, die in der Zusammenstellung unseres kirchlich-musicalischen Repertoires hier vorherrschend geworden: in demselben Maasse ist es uns ein willkommener künstlerischer Pflicht-Act, jede auf diesem Gebiete sich äussernde Fortschritts-Regung in unserer „Monatschrift", diesem Gedenkbuche aller ruhmwürdigen Thaten sowohl, wie aller Haupt- und Unterlassungs-Sünden unserer artistischen Tonangeber und helfenden Glieder, mit aller Wärme des Nachdrucks zu verzeichnen. Schon mehr denn ein Mal ist uns der Karls-Kirchenchor als einer der feurigsten Träger dieser Fortschritts-Fahne entgegen getreten. In diesem Monate begegnen wir ihm bereits zum zweiten Male auf so ruhmvoller, wenngleich dornenbesäeter Fährte. Es freut uns jene Energie, mit welcher Herr Rupprecht seinen Künstlerberuf erfasst und ihn weit über die Niederungen des handwerklichen Schlendrians empor zu schwingen versteht. Eine neue That seines herrlichen Strebens liegt vor uns und spricht durch sich selbst ihr lautes Lob. Tomaschek's *Es-dur*-Messe (Op. 46), vor Jahren in einer lange schon zu Grabe gegangenen prager Musicalienhandlung im Stich erschienen, hat uns Wienern erst ein einziges Mal von ihrem künstlerischen Dasein Zeugniss gegeben. Man gab, soweit wir unterrichtet sind, dieses Werk zerstückelt und an nicht ganz passender Stelle, nämlich im Concertsaale. Seitdem hat man dieses Meisterstück religiöser Ton-Poesie unter allerhand nichtigen Vorwänden in die Rüstkammer geworfen. Unseren Haydn-Mozartisirenden musicalischen Genüsslingen wollte so ernste Kost nicht munden. Man schalt sie unpopulär, schwer ausführbar, gab aber dafür so manchem auf heimischem Boden gekeimten tonlichen Missgewächse den Vorzug, ohne zu bedenken, dass der über Tomaschek's Kirchenmusik verhängte Tadel die Schoosskinder unserer Chorregenten nicht minder treffe, doch von den Lichtseiten dieser grossartigen Hymne keine Spur enthalte. Erst Herr Rupprecht bewies den ehrenhaften Muth, gegen den Bequemlichkeits-Sinn seiner Collegen auch in dieser Rücksicht Front zu machen. Er zog die stauberdrückte Tonperle am Pfingstsonntage wieder an das Licht. Für dieses edle Ansinnen und Vollbringen sei ihm das herzlichste Dankeslob aller Unbefangenen gebracht. Möge uns ein kurzer Rück- und Umblick auf das Tomaschek'sche Meister-Opus, theils ob seiner historischen, theils ob seiner ideellen Neuheit, theils aber auch im Interesse

des tiefen und kernhaften Gehaltes, den es birgt, zugleich aber auch die Mahnung an alle hiesigen Kunstgenossen des Herrn Rupprecht vergönnt werden, den hier in einem kaum verantwortlichen Grade unterschätzten Autor genannter Messe von nun an eifriger und würdiger zu pflegen.

„Fragt man nach dem eigentlichen Lebensnerv der Tomaschek'schen *Es-dur*-Messe, also nach dem Grund-Merkmale, wodurch sich dieses Werk von vielen seines Gleichen unterscheidet, so suche man jenes geistig befruchtende Wesen nicht allein in demjenigen Elemente, das man blühenden Gedanken-Reichthum nennt. So sehr auch diese Kraft in unserem Werke leben mag, so hat dessen ungeachtet Meister Tomaschek eine solche mit vielen seines Gleichen nicht nur gemein, sondern ist hierin von eben so vielen Grossen des Tonreiches sogar weit überboten worden, denen er wohl als ein geistig ebenbürtiger Tondenker, doch keineswegs als eine schaffende Künstlergrösse ersten Ranges zur Seite steht. Eben so wenig liegt dieses unseres Tomaschek kirchliches Tonwerk streng abmarkende und hoch über vieles Vergangene und Gegenwärtige derselben Gattung schwingende Wesen in einem aussergewöhnlichen Reichthume an meisterhafter thematischer Arbeit. So Wunderherrliches dieses religiöse Tongemälde auch in dem eben bezeichneten Anbetracht einschliessen möge, so muss doch offen bekannt werden, dass die hier entfaltete, allerdings hohe und in jedem Zuge ausgeprägte Meisterschaft die Marken des bereits Dagewesenen nicht überbietet. Auch in Hinsicht auf Stimmungs- und Ausdrucks-Wahrheit zählt Tomaschek's religiöses Tongedicht der gleich- und selbst höher gestellten Schwestern nicht wenige. Allein derjenige Punkt, worin dieses verklärten Altmeisters Opus unter seinen Zeitgenossen, Vorgängern und Epigonen keinen Nebenbuhler zu scheuen hat, nennt sich — kurz gesagt — das hier mit Allgewalt schon selbstständig hindurchbrechende und an einzelnen Stellen sogar ganz unverhohlen geoffenbarte religiös-dramatische, tönende Ausdrucks-Element. Man fasse wohl die Tragweite dieser vier letzten Worte und sondere gleich von vorn herein auf das strengste den im Allgemeinen aus kirchlicher Stätte zu bannenden theatralischen Tonsatz vom dramatischen. Dort wuchert das Unkraut des absolut Würdelosen, über welches die Kritik, gleichviel, wo sie derartige auszujätende Gewächse findet, das rücksichtslose *Damnatur* auszusprechen vollberechtigt ist. Hier aber, auf dem Boden des zuerst durch S. Bach urbar gemachten, späterhin durch Vogler, Cherubini, Beethoven und Mendelssohn zur höchsten Blüthen-Ueppigkeit entfalteten dramatisch religiösen Tonstils handelt es sich nicht etwa um das leidige Blendwerk von Tonmalereien, wohlgefälligem Klingklang, Instrumental-Lärm u. dgl. m., sondern um das musicalisch klar und treu verlebendigte Wachrufen sowohl der durch den heiligen Text geschilderten Seelenstimmung, als auch um das tönend so wahr wie möglich erneuerte, gleichsam symbolische Abspiegeln derjenigen Vorstellungen, welche das mit untrüglicher Zunge redende Wort der Bibel und Kirche in jedes gläubige Christenherz geprägt hat. Diese Aufgabe ist es nun, welche Tomaschek in seiner *Es-dur*-Messe als ein Meister erster Art, ja, als ein solcher gelös't, der seinen hehren, sonst nicht erreichten Vorkämpfer Bach an melodischer Eingänglichkeit, seine Collegen Vogler und Cherubini an wahrhaft kirchlicher Ausdruckswürde, den mächtigen musicalischen Propheten Beethoven an thematischer Logik, die geistvollen, aber der religiösen Beschaulichkeit fast ganz fern stehenden musicalischen Epicuräer Haydn und Mozart endlich an männlichem Ernste und überzeugungsvollem Glauben weit überboten hat. Es dürfte diesfalls etwa bloss Mendelssohn, der musicalisch tief ergreifende Psalmodiker und Oratoriensänger, unserem Tomaschek in Hinsicht auf das Vermögen idealer Ausgestaltung des so glühend Erstrebten den Vorrang abgelaufen haben. Tomaschek betet in seiner *Es-dur*-Messe mit bald zart-inniger, mild-gläubiger, bald mit männlich fester, unerschütterlicher Zunge. Doch das Wie seiner Bitte passt immer haarscharf zur wörtlichen Grundlage. Man lebt sich durch seine Töne mit innerster Nothwendigkeit in die Grundstimmung der heiligen Worte und ihrer einzelnen Situations-Schilderungen ein. Man begrüsse also Tomaschek's Messe als ein Musterbild von echt dramatischer Charakteristik und erfreue sich nebenbei auch an allen rein musicalischen Glanzseiten, deren sie voll ist und wovon jedem Empfänglichen die inhaltreiche Partitur lebendigste Zeugenschaft ablegen möge. Ueber die Mache sagen wir nach Vorausgegangenem nichts mehr, als dass sie jene eines vollgültigen Meisters. Dinge solcher Art lassen sich besser lesen als erzählen. Man höre und lese also selbst. Aber man blicke ja zuerst auf die reiche Psyche dieses Tonwerkes; aus dieser Betrachtung werden gewiss die segensreichsten Früchte hervorspriessen."

Londoner Briefe.

Den 28. Juli 1851.

Ich bin ein wenig in Rückstand mit meinen Berichten über die diesjährige Season; allein Sie kennen ja das mu-

rikalische London. Sie wissen, wie sich hier meist Alles in demselben Kreise und in dem alten Geleise Jahr aus, Jahr ein herumdreht. Das Gute stand auch dieses Mal, wie sonst, neben dem Schlechten, oft dicht daneben, das Deutsche neben dem Italiänischen, das Nationale neben dem Fremden, nur dass bei der letzteren Zusammenstellung sich das Bestreben immer mehr zeigt, namentlich in den öffentlichen Blättern, das erstere auf Kosten des letzteren zu erheben und die Welt an englische Musik glauben zu machen, die doch im Grunde — einige schottische und irische Volks-Melodieen ausgenommen — gar nicht existirt.

Uebrigens muss man gestehen, dass die Ehrlichkeit des englischen Charakters doch bei alledem immer durchdringt. Lies't man americanische Musik-Zeitungen, so gibt es nichts Höheres, als die Componisten der Vereinigten Staaten und die Concerte in New-York und Boston. In England aber herrscht denn doch, neben einem guten Geschmack in den gebildeten Classen, auch noch im ganzen Volke — in so weit es sich für die Kunst interessirt — eine ehrenwerthe Pietät für ihre Heroen unter jeder Nation, und bricht überall hervor, wo sich die Veranlassung bietet, sie zu offenbaren.

Lassen Sie mich daher mit dem Ende der Season beginnen, weil in diesem gerade wieder ein Beweis geliefert wurde für das eben Gesagte.

Wir hatten nämlich die Freude, Heinrich Marschner mit seiner Gattin im Juli hier zu sehen, leider zu spät (wie die *Musical World* sagte) für unsere alt- und neuharmonischen Gesellschaften, allein doch noch zeitig genug für alle Freunde und Verehrer der wahren Kunst, um dem Meister der dramatischen Musik und dem genialen Componisten lyrischer Gedichte ihre Huldigung darzubringen. Es ist nur Eine Stimme darüber in der hiesigen Kunstwelt, dass — zumal am Schlusse einer Season — noch niemals die Ankunft eines Künstlers sowohl von der Presse als von allen Kunstfreunden so gefeiert worden ist. Binnen wenigen Tagen nach seiner Ankunft war Marschner bereits Gegenstand der allgemeinen Theilnahme und Besprechung.

Ihre Majestät die Königin lud den gefeierten Mann des Tages nebst seiner Gattin zum Hof-Concerte im Buckingham-Palaste ein und gewährte dem anspruchlosen deutschen Künstlerpaare eine höchst ehrenvolle Aufnahme. Am Schlusse des Concertes versicherte Ihre Majestät auf die huldreichste Weise dem Meister, wie sehr es sie freue, in ihrem Lande endlich einmal den Mann zu begrüssen, den sie von Jugend auf in seinen Werken bewundern gelernt habe, und Ihre Majestät hoffe, dass er mit seiner Gattin, deren einfach schöner Gesang sie wahrhaft entzückt habe, öfter nach England zurückkehren werde.

Sie wissen, wie bald dergleichen Auszeichnungen in London bekannt und maassgebend werden. Die Vocal-Association beeilte sich, den grossen Componisten in voller Sitzung unter lauten *Cheers* zu ihrem Ehren-Mitgliede zu ernennen. Marschner's Dankworte, so wie sein Versprechen, dem Vereine eine Composition zu widmen, wurden mit Jubel entgegengenommen. Der beliebte Liedersänger Reichardt veranstaltete ein Concert zu Ehren des Meisters in *Egyptian Hall*, in welchem fast nur Compositionen von Marschner vorgetragen und mit Enthusiasmus von der zahlreichen und sehr gewählten Zuhörerschaft, unter welcher sich fast alle londoner Künstler befanden, aufgenommen wurden. Marschner trug selbst sein Trio Nr. 6 für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Molique und Piatti vor, und beim Schlusse wollte der Jubel des aufgeregten Publicums kaum enden. Ein wundervolles Duo für Sopran und Alt, „Die tanzenden Mädchen" (Leipzig, bei Kistner), von Fräul. Westerstrand und Frau Marschner vortrefflich vorgetragen, so wie mehrere von der letzteren mit tiefer Empfindung und reizender Anmuth gesungene Lieder Marschner's (unter ihnen besonders „Der Schmetterling", bei Spina in Wien erschienen) riefen ganz ausserordentlichen Beifall hervor und werden die Lieblinge der nächsten Season werden.

Es konnte nicht ausbleiben, dass die kritischen Blätter in ihren Artikeln über Marschner auch besonders der edeln Richtung seiner Musik, die aus echt künstlerischer Natur entspringt, gedachten, wobei es denn nicht ohne starke Schlagschatten abging, welche auf die Zukunfts-Musiker fielen, für die nun einmal hier gar kein Boden ist*). Das kleine Stückchen Boden, das vielleicht noch da gewesen wäre, hat Richard Wagner bei seiner Anwesenheit und durch seine Leitung der philharmonischen Concerte sich selbst unter den Füssen weggezogen. Wir hoffen, Marschner in der nächsten Season hier wieder zu sehen. Dem Vernehmen nach sind ihm schon jetzt von Vereinen, Concert-Unternehmern und Musik-Verlegern Anerbietungen gemacht worden. Das ist leicht zu begreifen, weniger aber, dass ein solcher Mann nicht schon seit längerer Zeit einen ihm so günstigen Boden bebaut und auf diese Weise uns die Freude geraubt hat, ihn hier in seinen grösseren Werken bewundern zu können.

Die italiänische Oper ist in beiden Theatern (im *Her Majesty's Theatre* unter Lumley und im Lyceum unter Gye)

*) Vgl. London in Nr. 29, S. 231. Die Redaction.

ziemlich stark besucht worden. Die Lumley'sche Gesellschaft eröffnete die Vorstellungen mit Donizetti's Favorita, worin die Prima donna Signora Spezzia und der Tenor Giuglini zum ersten Male in England auftraten. Die Spezzia hat viel Spiel, das durch eine schöne äussere Erscheinung unterstützt wird. Ihre Stimme ist stark, wird aber durch Uebertreiben kreischend. Giuglini hat Aufsehen erregt, mehr durch die Stimme als durch den Gesang, der gar Manches zu wünschen übrig lässt. Charakteristisch für die Bildung der heutigen italiänischen Sänger ist, dass er den Don Ottavio im Don Juan nicht kannte und die Rolle erst hier studiren musste. Die „junge" *Prima donna*, die Piccolomini, erschien zuerst wieder in der Regimentstochter; die Piccolominiten waren ausser sich, die Gegner schüttelten das Haupt, ein mitleidiges Lächeln zuckte um ihre Lippen — Alles vergebens. Ihre Stimme ist übrigens stärker geworden, und sie hat auch seit vorigem Jahre etwas gelernt; ich glaube aber nicht, dass dies für Paris ausreicht, im Falle sie den Winter wieder dort hingehen sollte. Eine dritte *Prima donna*, Signora Ortolani, von Lissabon kommend, trat mit Glanz in den Puritanern auf; Alboni, die vierte, immer wieder als Rosine im Barbier, worin Reichardt den Grafen sang. Ausserdem war die Besetzung und das Ensemble der letzteren Oper sehr ungenügend; sie ist auch, was wohl noch in keiner Season vorgekommen ist, nur Ein Mal gegeben worden.

Ausser den genannten Opern gingen noch in Scene Verdi's *Traviata*, *Il Trovatore* und *Nino* (d. i. *Nabucco*); Lucia di Lammermoor, die Sonnambula, *L'Elisir d'amore* und *Don Giovanni* in der letzten Woche des Abonnements mit neuen Costumen und grossem Aufwande für Scenerieen. Die Vorstellung war besser, als man sie sonst hier gewohnt ist; Donna Anna — Spezzia, Elvira — Ortolani, Zerline — Piccolomini, Don Juan — Belletti u. s. w. In dem Cyklus von nachträglichen Vorstellungen zu herabgesetzten Preisen, die am 20. Juli begannen, kamen denn auch Mozart's Figaro und Rossini's Cenerentola daran — wahrlich kein Compliment für den Kunstsinn der Abonnenten der Season, die man für ihre Guineen mit Verdi und Donizetti abspeis't!

Das Lyceum brachte die Puritaner, Norma, Maria di Rohan (!), die Favorite, den Trovatore, die Traviata, Rigoletto, die Sonnambula, Don Juan, Lucrezia Borgia, Lucia und Fra Diavolo italiänisch mit Recitativen von Scribe und Auber.

Bei Gye florirt immer noch die alte Garde, an ihrer Spitze Grisi und Mario, die nicht etwa ein oder zwei Mal auftraten, sondern in der ersten Hälfte der Season fast nicht von den Brettern kamen. Die Grisi hat die Elvira (Puritaner), Norma, Leonora (Trovatore), Leonora (Favorite), die Violetta (1 Mal), Lucrezia, Donna Anna gesungen! Eben so beschäftigt waren Mario und Ronconi. Einem pariser oder berliner Publicum wäre eine solche Anhänglichkeit an blosse Namen rein unmöglich; denn von Stimme und selbst von Gesang ist fast bei allen Dreien nicht mehr die Rede. — Die äusserst graziöse und als Sängerin sehr hoch zu haltende Madame Bosio machte den Eindruck eines frisch sprudelnden Quells unter den Ruinen in der Wüste. Sie feierte als Gilda im Rigoletto, als Violetta in der Traviata, als Zerline im Don Juan und im Fra Diavolo verdiente Triumphe. Im Don Juan (immer Ronconi!) trat denn auch Formes als Leporello auf, sonst in der ganzen Season nicht.

Fräul. Victoire Balfe, Tochter des Componisten, debutirte als Amine in der Nachtwandlerin und als Lucia. Jugend, Schönheit und ein recht hübsches musicalisches Talent, dazu der Name des Vaters, bereiteten ihr einen glänzenden Erfolg. — Nächst den Opern von Verdi zog Auber's Fra Diavolo am meisten, namentlich durch die Bosio und durch Ronconi als Lord, wo er ganz an seiner Stelle und vortrefflich war. Gardoni sang zwar seine Romanzen recht gut, allein sein Spiel und der Vortrag der grossen Arie im letzten Acte waren entsetzlich hölzern. Dafür ergötzte ein eingelegter Tanz, eine eigens für London von Auber neu componirte Saltarella.

Die Concert-Rundschau nächstens. C. A.

Die Orgel in der Basilica zu Trier.

Bekanntlich ist die Basilica zu Trier, eines der herrlichsten Denkmale der Römerzeit, durch die Munificenz Sr. Maj. des Königs in ihrer ursprünglichen Gestalt vollkommen wieder hergestellt und ausgebaut worden. Der Allerhöchsten Bestimmung gemäss ist das Gebäude, als „Kirche zum Erlöser", der evangelischen Civil- und Militär-Gemeinde von Trier zum Gottesdienste übergeben worden, zu welchem Zwecke denn auch die Aufstellung einer Orgel in dem Bauplane von Hause aus mit einbegriffen war.

Der Bau dieser Orgel wurde den Herren A. Ibach Söhne in Barmen übertragen. Wenngleich die ursprüngliche Disposition von 55 Stimmen aus ökonomischen Rücksichten auf 40 zurückgeführt werden musste, so haben die Erbauer dennoch ein Werk aufgestellt, das sowohl in äusserer architektonischer Hinsicht, als in akustischer und har-

monischer den grossartigen Verhältnissen des Gebäudes (235 Fuss lang, 104 F. breit, 102 F. hoch von der Sohle bis zum Gesims, wo die Bedachung beginnt) vortrefflich entspricht. Da die Empore, auf welcher die Orgel steht, auf acht, 29 Fuss hohen Säulen ruht und mit verhältnissmässiger Tiefe die ganze Breite der Kirche dem Altar gegenüber einnimmt, so stand mehr als hinreichender Raum zur Verfügung, um sowohl die Aufstellung überhaupt sehr klar und bequem zu ordnen, als auch die künftige Ergänzung ohne alle Störung des Bestehenden und Fertigen mit Leichtigkeit zu ermöglichen.

Die Orgel hat drei Manuale und ein Pedal. Die Disposition ist folgende:

I. Haupt-Manual.

1. Principal	16	Fuss.
2. Quintatön	16	„
3. Principal	8	„
4. *Viola di Gamba*	8	„
5. Gedackt	8	„
6. *Flaut major*	8	„
7. Nasard	$5^1/_3$	„
8. Octave	4	„
9. Hohlflöte	4	„
10. Quint	$2^2/_3$	„
11. Octave	2	„
12. Cornet, fünffach	4	„
13. Scharf, fünffach	2	„
14. Trompete	8	„

II. Manual.

1. Bourdon	16	Fuss.
2. Principal	8	„
3. Fugara	8	„
4. Rohrflöte	8	„
5. Octave	4	„
6. *Flauto dolce*	4	„
7. Octave	2	„
8. Sesquialter, zweifach,	2	„
9. Mixtur	$1^1/_3$	„ vierfach.
10. Trompete	8	„

III. Manual.

1. Salicet	8	Fuss.
2. Fernflöte	8	„
3. Lieblich Gedackt	8	„
4. *Flauto amabile*	4	„
5. Principal	4	„ *)
6. Gemshorn	2	„

Pedal.

1. Principal	32	Fuss.
2. Octavbass	16	„
3. Violon	16	„
4. Subbass	16	„
5. Octavbass	8	„
6. Violon	8	„
7. Quint	$5^1/_3$	„
8. Octavbass	4	Fuss.
9. Bassposaune	16	„
10. Trompete	8	„

*) Nicht im Contract, aber der Vollständigkeit wegen vom Orgelbauer besonders hinzugefügt.

Das Gehäuse ist 50 Fuss hoch, 35 Fuss breit und 16 Fuss tief; der Prospect mit seinen zwei halbrunden, in antikem Baustyl verzierten Thürmen, in denen 30 zweiunddreissigfüssige Pfeifen stehen, die zusammen 5000 Pfund wiegen, gewährt einen prächtigen Anblick. Im Ganzen stehen 87 Pfeifen im Prospect. Das Gebläse besteht aus einem Hauptbalg mit 4 Pumpen und 5 Magazinbälgen, welche den Wind in die verschiedenen Windladen vertheilen.

Die Revision, mit welcher Herr van Eyken, Organist an der reformirten Kirche zu Elberfeld, und der Unterzeichnete beauftragt waren, ergab ein in jeder Beziehung günstiges Resultat, sowohl in Rücksicht auf Kraft und gewaltige Tonfülle des vollen Werkes und auf Mannigfaltigkeit und Klangfarbe der einzelnen Stimmen, als auch auf die nicht bloss contractmässige, sondern überhaupt höchst genaue, sorgfältige und feine Arbeit der Mechanik und des ganzen Innern der Orgel. Sämmtliche Labialstimmen sind ganz vorzüglich gelungen, und das Pedal imponirt durch Kraft und dennoch weichen Klang. Von den einzelnen Registern sind zunächst die Principalstimmen sämmtlich sehr schön; dann verdienen im Hauptmanual Quintatön, *Viola di Gamba*, Cornet und Trompete besonders hervorgehoben zu werden, im II. Manual Fugara und *Flauto dolce*. Die Stimmen des III. Manuals sind alle ganz vorzüglich, namentlich haben wir kaum irgendwo Salicional 8 Fuss und *Flauto amabile* 4 Fuss so schön, wie hier, geschweige denn schöner, gehört; die achtfüssigen Fernflöte und Lieblich Gedackt schmiegen sich ihnen mit herrlichem Wohllaut an.

So haben denn die Orgelbauer Ad. Ibach Söhne ein neues Denkmal ihres Fleisses und ihrer Kunstfertigkeit in dieser Orgel, welche nun die grossartige Basilica ziert, aufgestellt, und durch den sichtbaren Fortschritt in ihrer Kunst den erfreulichen Beweis gegeben, dass der deutsche Orgelbau seinen alten Ruf nicht bloss zu rechtfertigen, sondern noch stets besser zu begründen und zu erhöhen weiss; denn unstreitig gehört die Orgel in der Basilica zu Trier zu den trefflichsten Werken der neueren Zeit.

L. Bischoff.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Trier, 12. Juli. Bei Gelegenheit der Revision der neuen Orgel in der Basilica (s. oben) gab Herr J. A. van Eyken aus Elberfeld gestern Nachmittags ein Orgel-Concert zum Besten der Armen der evangelischen Gemeinde. Durch vortreffliches Spiel und kunstgewandte Behandlung aller Ausdrucksmittel liess der Meister die vorzüglichen Eigenschaften des grossartigen Instrumentes in ihrem wahren Lichte

glänzen. Er trug vor: von J. S. Bach Präludium und Fuge in *F-moll* und ein Choral-Vorspiel, von Mendelssohn die Sonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich", von R. Schumann das Abendlied, von Beethoven das Andante aus der fünften Sinfonie und drei Stücke von eigener Composition, Variationen über das niederländische Volkslied (von denen wir besonders den Canon in der dritten und die letzte auszeichnen), ein schönes Andante in *E-dur* und eine vortreffliche Phantasie über „Ein' feste Burg ist unser Gott". Einen wunderbar grossen Eindruck machte zum Schlusse Händel's Hallelujah aus dem Messias, von Herrn van Eyken für Orgel, Posaunen und Trompeten eingerichtet. Zwischen den Orgel-Vorträgen sangen die Schüler der evangelischen Elementarschule „Der Herr ist mein Hirt" von B. Klein und „Harre des Herrn" von C. Malan; Einübung und Vortrag machten dem Lehrer Herrn Plunien alle Ehre. Die freiwilligen Gaben der Zuhörer betrugen über 74 Thaler.

Als Beitrag zur Ausgiebigkeit der Tantième erzählt die berliner Montags-Post Folgendes: „Capellmeister Gläser in Kopenhagen hatte durch die glückliche Begegnung mit einem Handlungsreisenden — Zeitungen scheint der edle Musiker nicht zu lesen — erfahren, dass seine Oper „Des Adlers Horst" in Berlin gegeben worden sei. Nach Tantième begierig, schrieb Herr Gläser an die Intendantur, erhielt aber zur Antwort, dass im Jahre 1851 das alte Königstädtische Theater mit seiner Bibliothek und sämmtlichen Instrumenten an die Königliche Bühne rechtmässig übergegangen sei, mithin gegen die Aufführung jener Oper keine Einsprüche erhoben werden könnten. Hierauf antwortete der Capellmeister, dass er gesonnen sei, keineswegs Einsprüche, sondern nur Ansprüche zu erheben, und zwar auf — Tantième. Nach einer längeren, etwas drastischen Correspondenz schrieb die General-Intendantur, dass sie nach genommener Rücksprache mit ihrem Rechts-Anwalt, Herrn v. Drigalsky, die Auszahlung der Tantième nicht länger zu beanstanden gedenke. Herr Gläser erhielt demnächst etwas über 320 Thlr. und später nochmals fast eine gleich hohe Summe. Die alte Königstadt hatte ihm mit ihrer gewöhnlichen Munificenz in Bausch und Bogen hundert Thaler gezahlt. Dem Vernehmen nach wird sich der Componist von jetzt an eifrig auf Zeitungs-Lecture legen.

† **Lüneburg.** Am 30. April beschloss der hiesige Musik-Verein seine diesjährigen Uebungen mit der Aufführung des Alexanderfestes oder der Macht der Musik von Händel nach Mozart's Bearbeitung. Dem bekannten Sujet hat Händel mit der ganzen Originalität seines Genie's und der ihm eigenthümlichen Charakteristik Töne geliehen. Wenn er jeder Stimmung, dem stolzen Selbstgefühle wie der bacchantischen Lust, der Klage wie der Wonne der Liebe, ihren rechten Ausdruck gegeben hat, so fühlt man es besonders in dem Chore, in welchem er die hehre Jungfrau die neue Kunst in dem Wunderbau ihrer Harmonieen und Melodieen entfalten lässt, dass sie eben in ihm ihren geweihten Priester gefunden hat. Von unserem Standpunkte aus würden wir es als ein Unrecht gegen den grossen Meister betrachten, wenn wir behaupten wollten, dass irgend eine Nummer ihren Zweck nicht vollkommen erfülle. Daher fühlen wir uns auch dem Dirigenten Herrn Anger zu besonderem Danke verpflichtet, dass er uns das Werk in unverkürzter Gestalt vorgeführt hat. Seinem Dirigenten-Talente verdanken wir es zugleich, dass die Aufführung, einige kleine Störungen abgerechnet, eine gelungene war. Die Herstellung eines geschmackvolleren Textes verdanken wir einem für die Förderung des musicalischen Lebens in unserer Stadt mit warmer Liebe thätigen Mitgliede des Vereins. — Der Ertrag des Concertes ist dem Baufonds für das Händel-Denkmal überwiesen worden. Junghans.

Der Pianist Rudolf Willmers ist von seiner mehrmonatlichen Kunstreise in Russland nach Wien zurückgekehrt. Er hat mit seinem brillanten Spiel sowohl in St. Petersburg, wie auch in Moskau, Riga, Mitau, Dorpat und Breslau grosse Erfolge gehabt und soll auch mit den materiellen Ergebnissen seiner Concerte vollkommen zufrieden sein, trotzdem die Kosten der Concert-Arrangements in Russland, namentlich in Petersburg, sehr bedeutend sind. So beträgt z. B. die Druckerrechnung für die Affichen eines Concertes allein 100 Silberrubel.

Dem Vernehmen nach soll Herr B. Scholz, Professor am Conservatorium zu München, die Stelle eines Musik-Directors am Theater zu Zürich angenommen haben.

Der Tenorist Labocetta in Neapel ist auch Violoncellist und hat neuerdings mehrere Quintette für vier Celli und Contrabass componirt, welche sein früherer Lehrer in der Composition, Mercadante, für das Conservatorium adoptirt hat.

Paris. Ein neuer Tenorist, Renard, ist in der grossen Oper als Arnold in Rossini's Wilhelm Tell aufgetreten und hat grosses Aufsehen erregt, das sich in jeder folgenden Vorstellung gesteigert hat. Seine Stimme ist von ausserordentlicher Kraft und Höhe, sie erinnert an Duprez' Jugend. Das berühmte *c* mit der Brust kostet ihm nicht die geringste Anstrengung. Er hat durch diese wunderbare Stimme einen wirklichen Enthusiasmus erregt, in welchem das Publicum, was sonst hier selten der Fall ist, ihm sogar die Unbeholfenheit im Spiel verzieh.

Anfangs Juni ist in Buenos Ayres das Oratorium Paulus von F. Mendelssohn in der Kirche aufgeführt worden und hat grosse Begeisterung erregt. Unter dem Chor von 80 Mitgliedern waren viele, die keine Noten kannten; auch hatte die Einübung vier Monate lang gedauert.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. KÖLN, 15. August 1857. V. Jahrgang.

Aesthetik der Musik.

Von Dr. Friedr. Theod. Vischer.

I.

Von dem Werke: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Dr. Friedrich Theodor Vischer, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnicum in Zürich" (Stuttgart, Verlags-Expedition der Verlags-Buchhandlung von Karl Mäcken in Reutlingen) — enthält der dritte Theil „die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst" — und dessen zweiter Abschnitt: „Die Künste." Die zweite Gattung derselben: „Die subjective Kunstform oder die Musik", bildet den Inhalt des zuletzt erschienenen vierten Heftes des genannten dritten Theiles und liegt in einem starken Octavbande von 383 Seiten vor uns.

Der Werth von Vischer's Aesthetik ist bereits so allgemein anerkannt, dass der gebildete Musiker und der Kunstfreund, der nach wissenschaftlicher Aufklärung und Begründung dessen, was seine Seele erfreut, strebt, mit der gespanntesten Erwartung dem Erscheinen dieses Bandes entgegen sahen. Wir können versichern, dass diese Erwartung sich nicht getäuscht findet, und wollen gleich von vorn herein dem etwaigen Vorurtheile begegnen, dass die Schwierigkeit des Verfolgens wissenschaftlicher Untersuchungen, ja, schon des Verständnisses der philosophischen Sprache, für den grössten Theil der Lesewelt eine unüberwindliche sei. Dies ist bei Vischer durchaus nicht der Fall. Er ist so klar und scharf im Ausdruck des Gedachten, wie im Denken selbst, und überall, wo der Stoff es gestattet, — und wie häufig ist dieses in der Kunstlehre der Fall! — durchwirkt auch eine reiche Phantasie das Gewand der Darstellung mit anziehenden und das Gemüth anregenden Bildern. Freilich macht ein solches Buch seine Forderungen an den Leser, und wer in dem seichten und frivolen Kunstgeschwätz, wie es die meisten öffentlichen Blätter jetzt auftischen, Befriedigung findet, der bleibe davon; denn nicht allein um die Belehrung aus einem solchen Werke, sondern auch um den Genuss des Inhalts ist es, wie um die wahre Freude an einem Kunstwerke selbst, eine sehr ernste Sache. Das Buch verlangt einen denkenden Leser, der, ausser dem gesunden Menschenverstande, festen Willen, Ausdauer und allerdings auch einen gewissen Grad von wissenschaftlicher und musicalischer Bildung mitbringt; allein der besonderen Fachgelehrsamkeit bedarf er durchaus nicht. Wenn irgend ein Werk geeignet ist, durch die reife Frucht des Denkens den wilden Aufschuss des Unkrautes, das die ästhetischen Halbwisser auf ihren gemietheten Plätzen für kunstphilosophisches Erzeugniss verkaufen, von dem Markte zu verdrängen und dem Geiste des strebenden Tonkünstlers wieder edle Nahrung zu bieten, so ist es dieses Buch, welches die räthselhafte Natur der schönsten aller Künste zu erforschen und die Grundsätze der Lehre vom Schönen aus ihrem Wesen zu entwickeln und auf ihre Erzeugnisse anzuwenden strebt.

Es zerfällt in drei Haupt-Abschnitte; sie behandeln I. das Wesen der Musik, II. die Zweige der Musik, III. die Geschichte der Musik. Die äussere Form der Behandlung des Stoffes ist der Art, dass eine fortlaufende Reihe von Paragraphen die Haupt-Lehrsätze enthält, und jedem derselben eine Erläuterung, theils Begründung, theils Ausführung des im Paragraphen Enthaltenen, zugegeben ist.

Der I. Abschnitt betrachtet zuerst das Wesen der Musik überhaupt, dann die einzelnen Momente, nämlich das Ton-Material und seine Gliederung, die Composition und ihre wesentlichen Formen, den musicalischen Stil (§§. 746

— 793*)). — Der II. Abschnitt bespricht erst im Allgemeinen den Unterschied der Vocal- und Instrumental-Musik und ihr Verhältniss zu einander; dann im Besonderen *a)* die Vocal-Musik und ihre Gattungen, *b)* die Instrumental-Musik eben so, und *c)* die Vocal- und Instrumental-Musik in Einheit und Wechselwirkung (§§. 794—821). — Der III. Abschnitt behandelt nach allgemeinen Sätzen über Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze der Entwicklung der Tonkunst die Musik des Alterthums, des Mittelalters und die moderne Musik im Besonderen (§§. 822—832). — Ein Anhang über die Tanzkunst (§. 833) schliesst das Werk.

In den ersten Paragraphen (über das Wesen der Musik überhaupt) entwickelt Vischer in unmittelbarer Folge einer Gedanken-Reihe, die an die letzte der bildenden Künste, an die Malerei, anknüpft, die Entstehung der subjectiven Kunstform oder der Musik.

Das Grundgesetz der Eintheilung der Kunst in Künste ist in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derselben Kategorie, worauf die Stufen des Systems: das Naturschöne, die Phantasie, die Kunst, beruhen. Die bildenden Künste stellen ihr ideales Weltbild dem Subjecte gegenüber als ein Object, das ausser ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharret. Alles räumliche Sein trägt aber den Charakter des Ausschliessenden, es bleibt mithin stets noch eine Scheidewand zwischen der bildenden Kunst und dem Innern des Zuschauers, ein Gegenüber von Subject und Object, es kommt in ihr nicht zu einer vollendeten Durchdringung beider.

Die Malerei bildet den Uebergang zu der neuen Kunstform, welche jenen Gegensatz aufheben wird. „Der Eintritt der Musik ist in ihr so vorbereitet, dass man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte. Die Malerei steht an der Gränze der bildenden Künste durch das Princip ihrer Darstellungsweise, wonach sie einen blossen S c h e i n der Dinge auf die Fläche wirft, ferner durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgestaltige Handlung, namentlich durch die Magie der Farbe scheint der Charakter der Objectivität sich verflüchtigen zu wollen; es ist die s u b j e c t i v e B e w e g t h e i t bereits in dem Maasse eingedrungen, dass zum Durchbruche ihres Uebergewichts nur noch Ein Schritt fehlt. Hegel's treffender Ausdruck ist, dass in der Magie des Colorits das Objective gleichsam schon zu verschweben beginne und die Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschehe."

„Dieser Schritt zur Auflösung der Objectivität muss also ausgeführt, der Gegenstand ganz in das Subject hineingezogen und in dessen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erst die Subjectivität in ihr volles Recht trete. Nur dadurch wird es möglich, dass auf einer weiteren Stufe das Object als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geiste hervorgehe."

Es muss also eine Kunstform geschaffen werden, bei welcher das Ineinandergähren von Object und Subject eintritt, welches i n n i g e r, aber d u n k l e r ist, als das Verhalten in der bildenden Kunst; es muss eine absolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüssiges Ineinander, das Hinausgestellte ganz innerstes Eigenthum bleibt, und zwar schon im inneren Acte selbst, wo eben daher derjenige, der das Kunstwerk geniesst, mit seinem innersten Selbst darein eingeht oder umgekehrt es in sein innerstes Selbst eingehen und jene Zwei in einander aufgehen fühlt.

Urheber dieser sich dann eröffnenden Kunstform ist d a s G e f ü h l. „Das Subject, welches allen Gegenstand aufgehoben in sich trägt, kann in der Kunst nur das f ü h l e n d e sein. Vermöge innerer Nothwendigkeit besteht daher im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunkt des M o m e n t s d e r E m p f i n d u n g stellt und bloss innerhalb derselben bildet. Die Auffassung d e r e m p f i n d e n d e n P h a n t a s i e ist schlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu ersetzen und e b e n d a d u r c h b e r u f e n, e i n e s e l b s t s t ä n d i g e K u n s t f o r m z u b e g r ü n d e n."

Zur Erläuterung des Gesagten fährt Vischer dann folgender Maassen fort:

„Zunächst ganz allgemein philosophisch haben wir im Vorigen begründet, dass die Kunst eine besondere Gestalt erzeugen muss, worin das Subject Alles, worin aller Gegenstand in dasselbe aufgegangen ist, dass dieses einmal ganz und ausschliesslich zum Rechte kommen muss, um zu zeigen, dass es auch in der bildenden Kunst überall nicht das blosse Object, sondern seine Durchdringung und Durchgeistigung war, was dem Stoffe seinen Kunstwerth gab. Fragt es sich nun, wie diese Forderung sich realisiren soll, so leuchtet ein, dass dies durch keinerlei Verhalten geschehen kann, worin der Geist auf gegebene Objecte als solche gerichtet ist. Die Anschauung hat das Ihrige in der bildenden Kunst, die auf ihren Standpunkt sich stellte, gethan; ob die verinnerlichte Anschauung, die Vorstellung,

*) Paragraphen und Seitenzahl schliessen sich den Zahlen in den früheren Bänden des gesammten Werkes an.

also das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunkt abgeben kann, auf den die Phantasie sich stellt, kann hier nicht zur Sprache kommen; denn auch diese Form beruht auf bestimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt also nur das Subjectivste im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leistung übrig; die Form, von der sich gar nichts prädiciren lässt, was zu der Bestimmung: mir ist es so und so zu Muthe, in mir klingt die Welt so und so an — irgend eine weitere, einem Objecte entnommene Eigenschafts-Bestimmung hinzubrächte. Allein wir sind im ästhetischen Gebiete, wir reden nicht vom Gefühle überhaupt, sondern von der Phantasie als Gefühl, also von dem Gefühle, wie die Kraft der Phantasie sich in dasselbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in diesem Elemente durchführt, so dass, was in anderen Gebieten Anschauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbildes ist, auch hier, jedoch in anderem Sinne, anderer Form vor sich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unsagbares, Unaussprechliches; denn ohne alle und jede Hülfe objectiver Prädicirung lässt sich doch im Grunde kein Wort finden, zu sagen, wie mir zu Muthe ist; eben in diese Lücke aber werden wir nun die Phantasie als empfindende eintreten sehen. Es ist vorher zugleich mit der ersten Einführung in dieses neue Gebiet ausgesprochen, wie dasselbe allerdings über sich selbst hinausweis't, eben so bestimmt aber ist dessen reine Selbstständigkeit behauptet. Dies findet nun genau seine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der sich nunmehr eröffnenden Kunstform. Die Phantasie wird jene Lücke in gewissem Sinne ausfüllen, doch keineswegs so, dass das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterschieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geistes auf objective Bestimmtheit nicht noch immer als eigenschaftslos, unterschiedslos sich darstellte; dies ist die Eine Seite, welche merkbarer, als in anderen Künsten, fortleitet, weiter weis't; aber eben so gewiss ist, dass das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantasie und Kunst gewinnt, solches sagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieses Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich, ein rein selbstständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen. Ja, die Betrachtung der Musik müsste eigentlich in ganz anderem Umfange, als die der anderen Künste, in die Psychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, so genügt es dieser Wissenschaft, die inneren Unterschiede der Phantasie, worauf sie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen; was aber das Gefühl sei, erfahren wir so entschieden nur durch die Kunstform, die es sich durch die Bildungskraft der Phantasie in der Musik gibt, dass eigentlich der Apparat dieser Kunst vom Psychologen zu Hülfe zu nehmen ist, um das innere Leben des Gefühls auch abgesehen von der Kunst, zu beleuchten; von der Anschauung, von der Vorstellung wissen wir auch ohne die Kunst, über das Gefühl belehrt nur sie uns."

Der Verlauf der Erörterungen über die Natur des Gefühls als „lebendiger Mitte des gesammten Geisteslebens" und über die Art, wie aus ihm durch die Phantasie die Musik als seine Sprache und als neue Kunstform hervorgeht, ist eben so belehrend als anziehend und fesselnd. Wir müssen jedoch die Leser auf das Buch selbst verweisen und wollen aus dem ersten Haupt-Abschnitte nur noch folgende interessante Stelle ausheben, in welcher der Verfasser zugleich auch sein Verhältniss zu der Ansicht von Hanslick berührt.

„Liegt dem Gefühle, wie vorher gezeigt ist, unmittelbar der stetige Uebergang in die klar scheidenden Thätigkeiten des Geistes nahe, so muss mit seinen Bewegungen, auch wo es ganz in sich bleibt, der Eindruck verbunden sein, als wollten diese so eben eintreten; sie lauschen beständig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das Object. Die Subjectivität des Gefühls ist also eine schwebende; so wie man es festhalten, fixiren will, stellt sich fast unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenstand ein. So ist z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, sondern vom Bewusstsein begleitet ist; denn sie geht auf einen erkannten Gegenstand. Ziehe ich dies ab, so bleibt die unbestimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Ursache dieser Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke schwebt, die sich zu verdichten und aufzuziehen im Begriffe scheint. Das Gefühl ist objectlos und doch jeden Moment im Begriffe, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erst im Verlauf ableiten werden, voraus, dass das Gefühl eine eigene Kunstform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, so wird die Folge dieser stets fühlbaren Nähe der bewussten und gegenständlichen Welt die sein, dass der, welcher diese Gefühlssprache vernimmt, zugleich seine bestimmteren Geistes-Thätigkeiten mit angeregt fühlt; die Phantasie als inneres Auge führt ihm Gestalten vor, welche auf den Wellen des Gefühls-Rhythmus in traumartig verschwimmenden Umrissen sich bewegen; Erinnerungen, bestimmte Vorstellungen schiessen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühle ein bestimmtes

Object. So viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen, wiefern solche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunstwerke ausgesprochenen Gefühls verträglich sind, umgaukeln nun den Fluss des letzteren; Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen. Und dies ist so wenig eine Trübung des dargestellten Gefühls, dass es vielmehr nur eine Realisirung der in ihm liegenden steten Möglichkeit ist, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen. Die Musik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle. Allein wir haben schon oben auf einen höchst wesentlichen Unterschied auch in der Kunstform selbst hingedeutet, dessen nähere Begründung sich nun von selbst ergibt; wie das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewusstsein empirisch nur als verschwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in seinem Wesen liegt, dass es stets im Sprunge ist, überzugehen in die bestimmte, Objecte aufzeigende Geisteswelt, so wird es auch in der Kunst zu einer Anlehnung hinstreben, worin eine andere, das Object nennende Kunstgattung seinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm bestimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Musik im Unterschiede von der reinen, d. h. der Instrumental-Musik, hervorgehen sehen. In dieser Verbindung wird sich nun das Gefühl eines bestimmten Inhalts, eines Gegenstandes bewusst; nun weiss ich, w a s mich bange oder frei, traurig oder heiter stimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem W o r t e zu bezeichnen, was dem Worte sich entzieht, und nun ist den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorstellungen sie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es ist zu §. 698 von der Landschaft, dem der Musik verwandtesten Zweige der Malerei, gesagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl lasse sich nicht recht in Worten ausdrücken, man wisse nur etwa zu sagen: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht an u. s. w. Eben so fühlt sich die blosse Instrumental-Musik; wir suchen nach Ausdrücken und wählen sie aus dem Gebiete dunkler, halb physiologischer Zustände des atmosphärischen Lebens u. s. w.: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelös't, schleichend, beflügelt u. s. w.; an das Wort des Dichters gelehnt, gewinnt nun die Stimmung, die ihr An-sich so unzulänglich auszusprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthsel sein Wort. Wir haben aber in §. 748 gesehen, dass das Gefühl in seiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewusstsein getrennt wird, und somit stehen wir vor einer schwierigen Wahl; entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniss der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

„Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: „„Vom Musicalisch-Schönen““ u. s. w. von H a n s l i c k widerlegt geistvoll die Ansicht, dass bestimmte, d. h. ein Object voraussetzende Gefühle den Inhalt der Musik bilden; sie geht aber weiter und behauptet, die Musik könne auch nicht „„unbestimmte Gefühle““ zum Inhalt haben; denn Unbestimmtes darstellen sei ein Widerspruch. Allein was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein, und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühle in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine D y n a m i k, die B e w e g u n g s-V e r h ä l t n i s s e des Gefühls nennt. Dieses dynamische Gefühlsleben muss nun aber ein wirkliches Dasein haben, auch abgesehen von der Musik, wiewohl wir es fast nur durch Rückschlüsse aus dieser errathen, und so ist es Inhalt der Musik. Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche T r e n n u n g zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu u n t e r s c h e i d e n, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muss die Analyse beide aus einander halten, um ihre Einheit zu zeigen. Dass man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen kann, daraus folgt nur, dass der Inhalt der Musik jene Geistesform ist, die sich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „„Süsse Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken steh'n zu fern.““ Selbst jene Theorieen von „„bestimmten Gefühlen““ in der Musik sind nur in gewissem Sinne falsch, sofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es lasse sich das Bestimmte eines Gefühls ausserhalb der Musik durch Begriff und Wort fassen, ohne aus dem Elemente des Gefühls heraus zu treten, und man könne von einem so definirten Gefühle sprechen wie vom Stoffe, vom Sujet des Malers und Dichters; sie sind nicht falsch, sofern sie sagen wollen, dass jedes Musikwerk eine specifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muss.

— Zu der Tautologie gesellt sich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerspruch, dass hinterher doch „„Gedanken und Gefühle, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes““, als „„Gehalt““ der Tonkunst eingeräumt werden müssen.“

J. S. Bach's Sonaten für die Violine.

J. S. Bach hat sechs Sonaten für die Violine ohne alle Begleitung geschrieben, welche im Verhältnisse zu dessen Claviersachen sehr wenig bekannt sind, trotzdem dass sie ebenfalls einen wahren Schatz von Musik enthalten und, ungeachtet einiger schwächeren Sätze, mit zu denjenigen Compositionen gehören, in welchen sich der eigenthümliche Genius des Meisters auf eine um so wunderbarere Weise entfaltet, als der Umfang und die Natur des Instrumentes die polyphone Schreibart, von der er auch hier nicht lassen konnte noch wollte, ausserordentlich beschränkte. Die sechs Sonaten enthalten 32 Sätze, welche zwar nicht alle gleich sorgfältig ausgeführt, von denen jedoch bei Weitem die meisten (selbst bis zu dreistimmigen Fugen) völlig ausgearbeitet und von bedeutender Länge sind und einen unerschöpflichen Reichthum von Phantasie offenbaren. Freilich sind sie sehr schwer zu spielen, und man muss vor den Violinisten damaliger Zeit, wenn sie diese Sonaten bezwungen haben, gehörigen Respect haben. Vor mehr als fünfundzwanzig Jahren habe ich die meisten Stücke aus ihnen durch einen der ausgezeichnetsten Schüler Spohr's, den damaligen herzoglich dessauischen Concertmeister Probst, kennen lernen, der sie — namentlich z. B. das Adagio und die grosse Fuge aus *C-moll* in der Sonate Nr. 1 — auf ganz vortreffliche Weise vortrug, nicht bloss herunter spielte; denn er war aller Schwierigkeiten in ihnen der Art Meister, dass ihre Bewältigung ihn nicht im Geringsten bei der geistigen Auffassung und Wiedergabe der Composition störte. Späterhin quälten sich die Violinisten lieber mit Paganini'schen Etuden, als mit dem Studium des alten Sebastian; die meisten von ihnen wussten auch wohl kaum, dass bereits etwas existire, das den Glanz der technischen Ausführung mit dem echt musicalischen Inhalt für ihr Instrument vereinigte.

In den letzten Jahren lenkten Mendelssohn und Schumann die Aufmerksamkeit wieder auf Bach's Violinsachen. Mendelssohn schrieb bekanntlich eine Clavier-Begleitung zu der Ciaconna, und nun hörte man diese wenigstens wieder und zuweilen recht gut, z. B. von Joachim; ja, sie wurde sogar eine Zeitlang Mode, so dass auch sehr mittelmässige Geiger sich daran wagten. Allein es enthalten die Bach'schen Sonaten noch sehr viele Stücke, mit welchen ein Violinist von edler Richtung glänzen kann, und die auch für das grosse Publicum anziehender sein dürften, als die Ciaconna. Unserer Meinung nach müssen sie aber so, wie sie Bach geschrieben hat, d. h. allein, ohne alle Begleitung, gespielt werden; man versuche das nur einmal mit einigen kürzeren Stücken, z. B. dem Adagio und dem Siciliano aus der *G-moll*-Sonate, in musicalischen Kreisen: die Wirkung wird nicht ausbleiben.

Einen ganz anderen Zweck hat die Bearbeitung jener Violin-Sonaten für das Clavier allein, welche uns unter folgendem Titel vorliegt:

J. S. Bach's 6 Violin-Sonaten für Pianoforte allein bearbeitet von Carl Debrois van Bruyck. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis zusammen 6 Thlr. 15 Ngr.; einzeln zu 1 Thr. — 1 Thlr. 10 Ngr. (Die Violinstimme ist zur Vergleichung vollständig mit abgedruckt.)

Man kann dieses Unternehmen allerdings ein kühnes nennen: denn ohne wesentliche Zuthaten war es gar nicht auszuführen. Und zu J. S. Bach hinzuzuthun, bleibt sehr gewagt. Auch lässt sich wohl, abgesehen davon, noch Manches gegen eine derartige Bearbeitung einwenden, was übrigens der Bearbeiter recht wohl gefühlt hat und in der etwas langen, aber gut geschriebenen Vorrede, die allerdings hier nöthig war, selbst berührt. Der Gedanke kann für neu gelten, indem die Art der Ausführung doch eine ganz andere ist, als z. B. bei der Bearbeitung des Beethoven'schen Violin-Concertes als Clavier-Concert und der Paganini'schen Etuden für's Pianoforte durch F. Liszt.

Der Verfasser spricht sich über die Entstehung des vorliegenden Werkes dahin aus, dass es zur bei Weitem grösseren Hälfte, ohne irgend eine Nebenabsicht, rein nur aus der begeisterten Vertiefung in die einzelnen Theile des eigenthümlichen Originals entsprungen sei. Wir lassen ihn am besten dem Haupt-Inhalte nach selbst sagen, wie er zu dieser Arbeit gekommen und was er eigentlich damit will.

„Während des innerlichen Genusses spannen sich mir, wie von selbst, an das Gegebene, oft nur Angedeutete und halb Ausgesprochene hier Ergänzungen, dort Erweiterungen an, und ich konnte dem Drange nicht widerstehen, den Palast, von welchem ich eben nur die Säulenwände und die goldene Kuppel stehen sah, zu meiner eigenen Lust im Geiste auszubauen. So entstand z. B. auf solche Weise zuerst die Sarabande der zweiten Sonate in der gegenwärtigen Form; ihr folgten die *bourrée* und *double* (Nr. 4) der-

selben Sonate, dann Fuge und Presto der ersten Sonate, die Ciaconne und so fort andere Stücke, wie sie mich eben reizten. Endlich sah ich mich freilich in ein förmliches Unternehmen verstrickt und arbeitete der Vollständigkeit wegen auch die wenigen noch übrigen Sätze, die mir bisher ferner geblieben waren, in demselben Sinne aus. Sollte ich ja einen mehr äusserlichen Grund zur Fortsetzung dieser Arbeiten angeben, so wäre es nur der, dass sie mir zugleich als eine Art praktischen Studiums galten.

„Dieser Entstehungs-Process macht auch gleich von selbst klar, wie fernab mir jedes tendenziöse Bestreben bleiben musste, möglichst „„im Stile Bach's““ zu schreiben. Ich hätte auch nach meiner Anschauung von Kunstweise keine grössere Thorheit begehen können, als wenn ich mir das — ideal zu erstrebende — Ziel hätte stecken wollen, das neue Werk müsse möglichst in solcher Gestaltung hervorgehen, wie es etwa Bach selbst geschaffen haben würde, wenn sein Geist es ursprünglich in dieser Form gezeitigt hätte, oder wie er es etwa — was weiss ich — schreiben würde, wenn er — heutzutage noch lebte. Dies ist aber ein Pfad, auf welchem eine solche Menge von „„Wenn““ und „„Aber““ als eben so viele Fangeisen verborgen lauern, dass ich ihn lieber gar nicht betreten will. Nur muss ich freilich hier, um nicht missverstanden zu werden, zwischen der Congruenz innerer Wesenheiten des Stils und äusserer Zufälligkeiten (um mich so auszudrücken) unterscheiden. Ein glücklicher Instinct, unterstützt von einigem Studium der Kunst, musste mich davor bewahren, gegen die erstere zu sündigen, oder ich war verloren, und Andere müssen entscheiden, welches von Beidem der Fall ist. Wegen etwaiger Incongruenzen in den letzteren, wie z. B. in Behandlung der Technik, weiss ich mich ziemlich leicht zu trösten. Dieses Werk, in so fern es mein Werk ist, soll möglichst den Eindruck eines organischen, wie aus Einem Gusse entstandenen Ganzen hervorbringen, ohne allen Hinblick (ausser in so weit es die Natur der Sache mit sich bringt) auf das etwaige Jahrhundert seiner Entstehung. Macht es diese Wirkung, so bin ich vollkommen befriedigt, und mein Zweck ist erfüllt.

„Kein einsichtiger Beurtheiler dieser Sonaten — ich meine das Original — wird allen Theilen derselben (wie wäre dies auch möglich?) gleichen Werth beimessen wollen. Dass dieser Umstand natürlich auch auf meine Arbeit in doppelter Weise Einfluss nehmen musste, ist natürlich, und bittet der Autor der Secundogenitur, dieses vorkommenden Falls zu berücksichtigen, und ihm nicht anzurechnen, was vielleicht schon („es schläft zuweilen selbst der göttliche Homer“) dem alten Meister selbst anhängte, und nicht einmal immer diesem, sondern auch dem Einflusse seines Zeitalters. Andererseits hat er auch die Originalstimme über seine Arbeit setzen lassen, nicht nur im Interesse des vergleichenden Kunstfreundes, welcher die Spuren seiner Arbeit gern mit Bequemlichkeit verfolgen möchte, sondern auch, damit man genau erkenne, wie viel an dem nun vorliegenden Werke sein Antheil ist, und damit Niemand ihn, vielleicht unbewusst, mit fremden Federn schmücke. Man wird, glaube ich, finden, dass, je fertiger, in sich abgeschlossener ein Stück bereits im Original ist (wie z. B. die Ciaconne), desto mehr auch meine Zuthat sich auf das Einfachste, durch die neue Form nothwendigst Gebotene beschränkt, und dass sie desto reicher und mannigfaltiger wird, je mehr Bach bloss Lineamente zeichnete. Im Ganzen aber wird man natürlich sehen, dass ich den Zügen des Originals in allem Wesentlichen getreu folgte, dass dieses immer Fundament und Krone bildet, während alles Uebrige nur Schmuck und Ausbau.

„Ein einziges Stück macht von diesem Princip eine entschiedene Ausnahme; es ist dies die Corrente der zweiten Sonate. In diesem einzigen Falle habe ich es mir erlaubt — freilich nur, weil es sich mir mit Nothwendigkeit aufdrängte —, das von Bach Gegebene nur als Bindeglied zu benutzen, so dass hier in der That der neue Inhalt die Hauptsache und das Original zum blossen Leitfaden geworden ist. Indem die Art, wie dieses geschah, zugleich eine sehr bedeutende Veränderung des ursprünglichen Zeitmaasses von selbst mit sich führte, so ist dadurch zugleich auch dem ganzen Stücke ein wesentlich verschiedener Charakter aufgedrückt worden.

„Es sind mir die mehrfachen Bearbeitungen, welche diese Sonaten und einzelne Stücke derselben bereits, namentlich durch Schumann, Mendelssohn und Molique, erfahren, natürlich nicht unbekannt, obgleich ich sie erst während und nach meiner Arbeit kennen lernte. Dieselben sind jedoch, wie man von vorn herein sieht, von meiner Arbeit ganz und gar verschieden. Diesen Meistern kam es für ihren künstlerischen Zweck nur darauf an, der etwas einsamen und haltlosen Violinstimme eine feste Stütze zu geben, damit das Werk nicht bloss für den gebildeten Künstler, dessen Phantasie und harmonische Kenntniss das Fehlende, namentlich bei ruhig beschaulichem Genusse, leicht ergänzt, sondern auch für den Laien vollkommen verständlich und geniessbar werde. Allein so verdienstvoll diese Arbeiten auch sind und so anerkennenswerth die Ab-

sicht derselben, so musste ihnen insgesammt doch nothwendig ein Uebelstand ziemlich empfindlich ankleben. Man fühlt nämlich die Begleitung, die grossentheils nur so nebenher klappt, nur zu oft als ein eben nur äusserlich Hinzugekommenes, mit dem Ganzen nicht organisch Verbundenes, und ich weiss nicht, ob ich die Wirkung der rein primitiven Form diesem Umstande gegenüber nicht vielfach vorziehen möchte.

„Ich würde so sagen: Will man Bach und dieses sein specielles Werk rein und unvermischt kennen lernen, so höre man es sich einfach in der ursprünglichen Form an. Keine andere ersetzt das Eigenthümliche dieser Form, wie Vieles sie sonst auch biete. Will man wieder Bach kennen lernen, und nur Bach, aber doch die harmonischen Stützen für das Ohr nicht entbehren, so nehme man eine der oben genannten Bearbeitungen zur Hand. Will man endlich ein Werk kennen lernen, welches vielfach ein wesentlich neues genannt werden muss, an dem aber doch der überwiegendste und entscheidendste Haupt-Antheil Bach zufällt, so versuche man es mit dem vorliegenden." U. s. w.

Wir haben mit Vergnügen aus dem Werke ersehen, dass der Verfasser mit Treue und Wahrheit über seine Arbeit gesprochen hat, und wir erkennen nicht nur die Gesinnung und Begeisterung an, die ihn dazu getrieben, sondern auch das Talent, das Wissen und die Gewandtheit, mit welchen sie ausgeführt ist. Dem Kenner und Freunde Bach'scher Instrumental-Musik wird sich dies auf jeder Seite, wenn auch nicht überall in gleichem Maasse, offenbaren. Dem Princip nach möchten wir uns auch nicht als Gegner einer solchen Arbeit erklären, am wenigsten in diesem besonderen Falle, wo ein bisher fast so gut wie vergrabener Schatz trefflicher Musik den Clavierspielern, somit also der überwiegenden Zahl von Musikern und Kunstfreunden, dadurch zugänglich gemacht wird. Wie unendlich hoch steht diese Art der Bearbeitung und ihr Gegenstand über den Arrangements, Uebertragungen, Transscriptionen u. s. w. der Modemusik! Es gehört eine sehr ehrenwerthe Entsagung dazu, sein Talent gewisser Maassen in Fesseln zu legen (wenn es auch goldene sind, wie hier), auf das Verdienst der ursprünglichen Erfindung und dessen Anerkennung zu verzichten und in dem Hineinschaffen in Fremdes seine Befriedigung zu finden. Doch geben wir gern zu, dass diese allerdings eine erfreuliche, ja, erhebende sein könne, wo es sich um das Eindringen in den Geist eines Sebastian Bach und um das Herausbilden eines neuen Kunstwerkes aus seinen Ideen handelt. Herr Debrois van Bruyck kann getrost diese innere Genugthuung für sich in Anspruch nehmen, da es ihm gelungen ist, ein sehr interessantes und achtungswürdiges Werk herzustellen. Er hat jedenfalls der Kunst einen dankenswerthen Dienst geleistet; mögen sich recht Viele an diesen Sonaten in ihrer gegenwärtigen Gestalt eben so wie wir erfreuen. Wir halten sie auch, da die ursprüngliche Violinstimme mit abgedruckt ist, für ein zweckmässiges Mittel zu Studien über Bach und empfehlen sie den Musikschulen. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr J. Derffel aus Wien, gegenwärtig in Brighton, hat einige Tage hier verweilt. Wir haben in ihm einen vorzüglichen Clavierspieler und einen sehr talentvollen Componisten von gediegenster Richtung kennen lernen.

Das Concert des Männergesang-Vereins für die Abgebrannten an der Mosel hat einen Reinertrag von 450 Thlrn. ergeben.

Die Geschwister Racseck, Friedrich — Sophie — Victor (13 bis 9 Jahre alt), haben in einer Soiree im Casino und in Privatkreisen ausserordentlichen Beifall geärntet. Am vorzüglichsten und in der That bewundernswerth ist ihr Zusammenspiel; die erstaunenswerthe Natur-Anlage dieser kleinen Violinspieler tritt in ihren Vorträgen aufs schlagendste hervor, und das peinliche Gefühl über forcirte Dressur, das uns so oft bei Wunderkindern ergreift, findet hier in der That gar keinen Anhalt. Es wäre wünschenswerth, dass durch ein Concert im Theater auch dem grösseren Publicum Gelegenheit gegeben würde, diese begabten Kinder zu hören.

F. Hiller dirigirt heute Abends in Düsseldorf ein Concert zum Besten der Abgebrannten an der Mosel. — Bei der Versammlung der Naturforscher in Bonn wird die Stadt am 23. September ein Fest-Concert veranstalten, zu dessen Direction ebenfalls Capellmeister Hiller berufen ist.

Der Sänger und Schauspieler Karl Wauer, welcher, wie schon gemeldet (s. Nr. 31), am 13 Juli zu Freienwalde an der Oder, 74 Jahre alt, starb, war den 26 Januar 1783 in Berlin geboren. Sein Vater, ein Sattler, erblindete im Alter; während dieser Zeit, so wie in den ersten Jahren nach dessen Tode war Karl die einzige Stütze seiner Mutter und sechs jüngerer Geschwister. Er sang im Stadt-Chor auf den Strassen, und Abends und Nachts verfertigte er Peitschen, welche die kleinen Geschwister zum Verkauf durch die Stadt trugen. Im Jahre 1802 (seinem neunzehnten) wurde er als Chorist beim Theater angenommen, behielt aber seine übrigen Beschäftigungen bei. Der Sänger Franz nahm sich seiner an und unterrichtete ihn im Gesange, und 1807 wurde er mit wöchentlichem Gehalt von 3 Thlrn. bei der Oper angestellt, zur Zeit der Verwaltung Iffland's und unter dem Capellmeister-Amte von Bernh. Anselm Weber. Im Jahre 1810 gab er zum ersten Male Gastrollen in Stettin. Man bot ihm dort 12 Thlr. wöchentlich — er zog jedoch vor, mit 7 Thlr. Wochen-Gage bei Iffland zu bleiben, und hat die berliner Bühne nie verlassen, bis er vor sechs Jahren sich mit Pension zurückzog. Das Loos fast gänzlicher Erblindung traf auch ihn, wie seinen Vater.

Seine künstlerische Entwicklung basirte sich auf seine Natur, nicht auf Studium und theoretisches Zerlegen seiner Aufgabe Er spielte diejenigen Rollen vortrefflich, die ganz in seinen eigenen Charakter anfgingen, und die Grundzüge dieses Charakters waren Biederkeit und Treuherzigkeit, gepaart mit einer heiteren Lebens-Anschauung und leichter Auffassung des Gemüthlich-Komischen; — sie wurden nicht getrübt, sondern gehegt und genährt durch gute Familien-Verhältnisse und eine glückliche 45jährige Ehe. Seine Darstellungen waren gesund und wahr; sein Leporello (besonders neben Blume als Don Juan), sein Notar in der schönen Müllerin, sein Rocco im Fidelio waren Muster-Typen. Eben so tüchtig war er im Schauspiel, wo besonders das ernste Fach der Väter und Biedermänner seine Sache war. Rellstab erzählt (in d. V. Z.) folgende charakterische Anekdote von ihm. Eine seiner besten Rollen war Werner Stauffacher in Schiller's Tell. Bei der Aufführung am 22. März 1848 drangen seine Familie und seine Collegen in ihn, die Verse:

Denn herrenlos ist auch der Frei'ste nicht;
Ein Oberhaupt muss sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht muss schöpfen in dem Streit —

wegzulassen, weil man in jenen aufgeregten Tagen bedenkliche Folgen befürchtete. Wauer antwortete: „Und wenn sie mich zerreissen, ich lasse sie nicht aus!" Er sprach sie mit Nachdruck und voller Wärme, ein ungeheurer Beifall brach aus, und er musste die Worte wiederholen.

Berlin. Die königliche Oper eröffnete am 8. August mit Auber's Maurer, worin Fränl. Trietsch und Herr Wolff grossen Beifall gewannen; dann folgen: Der Prophet, Tannhäuser, Don Juan, Halévy's Jüdin, Oberon und Zauberflöte. Mit dem Tenoristen Hoffmann (Eleasar in der Jüdin) soll ein neuer Contract geschlossen werden. Herr Th. Formes ist noch beurlaubt.

Auf Antrag der Staats-Anwaltschaft und in Folge des Beschlusses der Rathskammer des königlichen Stadtgerichtes, d. d. Berlin, 6. Juli 1857, ist die Beschlagnahme des bei L. Holle in Wolfenbüttel erschienenen Nachdrucks der C. M. von Weber'schen Clavier-Compositionen, welche den Titel führen: „C. M. von Weber's Clavier-Compositionen, erste rechtmässige Gesammt-Ausgabe, revidirt und corrigirt von H. W. Stolze", im vollständigen Bande und in einzelnen Heften, 7, 9, 10—16, 20—25, welche rechtmässiges Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin sind, der königlichen Policei-Behörde aufgegeben worden, und ist die Beschlagnahme der beim Buchhändler Maertens vorgefundenen Exemplare im vollständigen Bande und in den qu. einzelnen Heften erfolgt. Im Königreiche Sachsen war die Beschlagnahme der Weber'schen Nachdrucks-Ausgabe bereits durch Decret vom 23. März d. J. erfolgt.

(Berl. Echo.)

Der rühmlichst bekannte Violoncell-Virtuose Feri Kletzer hat in Folge des glänzenden Successes seiner Concerte in London ein sehr vortheilhaftes Engagement nach New-York erhalten, um in einer Reihe von Concerten als Solospieler mitzuwirken, zu deren Herstellung sich für das Winter-Halbjahr Thalberg, Vieuxtemps und die Sängerinnen Frezzolini und La Grange vereinigt haben. Es sind dies dieselben Concerte, welche Thalberg bereits im vorigen Winter einrichtete und in denen die Zuhörer mit Sorbet regalirt werden. Die Ausgabe dafür beträgt jedes Mal 8 bis 10 Pf. St. Auch eine italiänische Oper wird mit dieser Unternehmung verbunden, deren geschäftlicher Leiter Herr Ullmann ist. Feri Kletzer, der vor einigen Tagen vor dem Könige von Hannover in dessen Privat-Cirkel spielte, befindet sich augenblicklich in Dresden und wird, nachdem er zuvor in Prag concertirt, sich unverzüglich nach New-York begeben. Auch der Bassist Herr Colbrun war zu diesem Unternehmen eingeladen, das Monats-Honorar von 1000 Francs war ihm jedoch zu wenig.

Capellmeister Taubert in Berlin arbeitet an einer neuen Oper, „Macbeth", wozu ihm Egger den Text zubereitete. Das Werk ist so weit vorgerückt, dass man glaubt, es werde noch im Laufe der kommenden Winter-Saison in der berliner Hof-Oper zur Aufführung gelangen können.

Wien. Ausser den beiden als Novitäten dieser Saison bestimmten Opern von Proch und Hoven sollen noch eingereicht worden sein und Chancen zur Aufführung haben: eine Oper von Emil Titel, eine von Karl Haslinger und eine von Thomas Löwe. Also fünf Opern von lauter wiener Componisten!

Deutsche Tonhalle.

Die fünfzig Clavier-Sonaten, welche uns als Bewerbungen um den im Februar d. J. vom Verein ausgesetzten Preis in der bestimmten Zeit zugekommen sind, haben wir bereits einem der drei erwählten Herren Preisrichter zugesandt. Sobald von sämmtlichen die Beurtheilung dieser Werke geschehen ist, werden wir das Ergebniss anzuzeigen nicht säumen.

Die Einsendungszeit der Bewerbungen um den an Ostern d. J. ausgesetzten Preis für eine vierhändige Orgel-Sonate (deren mehrere schon einkamen) läuft erst mit Ende des nächsten Monats ab.

Hierbei zeigen wir nochmals an, dass wir nur auf unmittelbare Zuschriften an den Schriftführer antworten oder Bewerbungen ausfolgen lassen können.

Mannheim, den 4. August 1857.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. **KÖLN, 22. August 1857.** **V. Jahrgang.**

Aesthetik der Musik.

Von Dr. Friedr. Theod. Vischer.

II.

(S. I. Nr. 33.)

Am Schlusse der Untersuchungen über das Wesen der Musik, in welchem die Ansichten früherer Aesthetiker, wie Kant, Solger, Hand, Hegel, theils neue Begründung, theils Berichtigung finden — bis zu Leibnitzens geistreichem Ausspruch hinauf: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi**) — enthält der §. 764 mit seiner Erläuterung noch folgende treffende Darstellung der zweiseitigen Natur der Tonkunst:

„Aus der Gesammtheit der Grundbestimmungen über das Wesen der Musik überhaupt ergibt sich der wesentlich amphibolische Charakter, welcher der Musik in Vergleichung mit den anderen Künsten eigen ist. Sie ist das Ideal selbst, die blossgelegte Seele aller Künste, das Geheimniss aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und eben so sehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal; sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maass der Dauer überschreitet, durch ihren inneren Mangel zum Anschluss an das Wort getrieben und dann unselbstständig, in ihrer reinen Selbstständigkeit aber von einem Gefühle begleitet, wie ein ungelös'tes Räthsel.

„Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebietes dessen eigenthümliche Zweiseitigkeit als wesentlichen Charakter aufgestellt. Uebersieht man nun, was über das Gefühl gesagt ist, so bewährt sich nach allen Seiten an ihm, als der Form, welche dieses Gebiet schafft, dieser Charakter der Amphibolie. Es ist sinnlich und unsinnlich, unterschiedslos und doch reich an inneren Unterschieden, objectlos und lässt doch das Object ahnen u. s. w. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeschoben, wo bereits auch das Wesentliche der Darstellungsmittel zur Sprache gekommen ist und wo nun dieser Begriff auf das Ganze der Kunstform seine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Werth derselben wird durch das wissenschaftliche Prädicat der Amphibolie nicht heruntergesetzt; die Musik ist eine volle und ganze Kunst für sich, hat das ganze Schöne in ihrer Weise. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl seiner Mängel und Gränzen betrachtet; dieses Gefühl weis't im Gebiete der Kunst von jeder einzelnen hinüber zu den anderen Künsten, welche das Erscheinende von anderer Seite erfassen und jene Mängel ergänzen; die Wissenschaft aber, welche das Ganze der Künste vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieses Gefühl muss allerdings in der Musik stärker sein, als in den anderen Künsten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigenthümliche Verwandtschaft mit der Musik im Folgenden ausdrücklich zu besprechen ist; die höchste Befriedigung wird mit einer Empfindung wie eines Sinkens ins Bodenlose oder eines Verschwebens ins Weite, einer dunkeln Sehnsucht nach einem Halt, einem Festen begleitet sein.

„Ganz allgemein ist zuerst zu sagen, dass jene Befriedigung ein Gefühl der reinsten Idealität ist, wie in keiner anderen Kunst. Alle Kunst ist ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmesser, ein Geist, nicht ein Stoff. Daraus macht die Musik Ernst im engsten Sinne des Wortes; es ist in allen Künsten Musik, ja, der Mittelpunkt ihres Schönen ist Musik; das Geheimniss der Form in der Statue, der Form und zugleich der

*) *Epist. ad divers. I. 144.* „Die Musik ist eine dunkele Ausübung der Arithmetik, eine Thätigkeit der unbewusst rechnenden Seele."

Licht- und Farben-Einheit im Gemälde, der dichterischen Gestaltung für das innere Auge ist ein Fluss, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dies gilt nicht bloss von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, sondern eben so von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geistigen, ethischen Inhalts, der Situation, Handlung u. s. w. Wir haben schon §. 760. Anm., den Ton die blossgelegte Seele des Körpers genannt; der geordnete Ton, die Musik, verhält sich nun auf unendlich höherer Stufe eben so zu der ästhetisch geordneten Körperwelt der anderen Künste, sie nimmt dieses Geheimniss der ästhetischen Verhältnisse aus seiner wirklichen oder (in der Poesie) vorgestellten Körperhülle heraus und entfaltet es nackt, körperlos für sich; sie ist die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an sich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits §. 542, Anm., ist diese tiefe Bedeutung der Tonkunst berührt.

„So versetzt sie uns denn schlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom störenden Zufalle freie Harmonie ist. Wir ahnen in dem künstlerisch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns ist, als ob nach diesen Harmonieen das Weltgebände sich gefügt, das Breite sich gestreckt, das Tiefe sich gesenkt, das Hohe sich emporgestreckt, das Runde sich gebogen und gewölbt hätte; die Sage von Amphion und die Vorstellung von der Sphären-Harmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Ursprüngliche, der Kern der Darstellung, das Bild der subjectiv menschlichen Empfindung geht mit diesen grossen objectiven Ahnungen ganz in Eines zusammen; denn das Herz fühlt sich als Centrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Missklang sich herstellend, sich zusammenfasst, es fühlt seine Schicksale als Welt-Schicksale.

„Allein diese vollendete Durchsichtigkeit des Form-Geheimnisses ist eben so sehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form ist wohl das wahre Wesen aller Dinge, allein das Leben der Form ist, dass sie sich in unendlichen Gestaltungen immer aufs Neue als Stoff setzt, um als höhere, geistigere Form aus ihm zu entstehen. Das wahre Dasein der Idee ist daher und bleibt ein Dasein, das in Körpern thätig ist, vergl. § 746, und ich ergreife die Form in ihrer Bestimmtheit und an dem, was sie als ihr scheinbares Gegentheil setzt, am Körper im Raume. Diese bestimmte Existenz der Form hat die Musik nach der einen Seite, soweit sie in den bildenden Künsten zur Erscheinung gebracht ist, verflüchtigt, nach der anderen, sofern sie in neuer Weise durch die Poesie erstehen soll, noch nicht wiedererzeugt. Die Musik ist also vor lauter reiner Idealität eben so sehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorschwebend hat sie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat sie nichts. Sie ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts. Sie erfasst mit ihrer objectlosen Entzückung den reinen Geist an jenem dunkeln Punkte, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geistige Phosphor aufblitzt, und diese Fäden sind zugleich als der höchste und letzte Extract des Sinnlichen die Träger der sublimsten und gerade dadurch sinnlichsten Sinnlichkeit. Die concentrirtesten Tiefen dieser Kunst der Innerlichkeit zu entwickeln, war der protestantischen Welt vorbehalten, und doch hat sie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinnes und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der sinnlicheren Stimmung katholischer Bevölkerungen geblüht.

„Auch das Eigenthümliche der Begabungs-Unterschiede zeigt die ganz besondere Natur dieser Kunst. Es gibt allerdings keine Kunstform, für welche nicht einem Theile der menschlichen Organisationen die Gabe versagt wäre. Der ästhetische Sinn, ein wesentliches und untrennbares Attribut der menschlichen Gattung, ist im Individuum mehr oder minder einseitig; dem Einen ist das plastische Formgefühl, dem Anderen das malerische Auge versagt, aber so ganz todt und unverständlich sind doch wohl diese Gebiete der Kunstwelt auch dem stumpferen Sinne nicht, wie es die Musik denen ist, welchen einmal das musicalische Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, die wir schon §. 750, Anm. 2, auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichts desto weniger stehen; denn es ist eine Abnormität, wenn zwischen den rhythmischen Schwingungen einer Seele und zwischen ihrem Gehörssinne das Band rein zerschnitten erscheint. Bloss mangelhaft entwickelt wird man den musicalischen Sinn durchschnittlich bei den Naturen finden, die sehr entschieden auf das Auge organisirt sind und deren Geist auf scharfes, denkendes Unterscheiden dringt; wogegen musicalische Anlage und Neigung mit mathematischer Begabung in engem Zusammenhange steht. Die Schärfe mathematischen Unterscheidens verträgt sich trotz dem scheinbaren Widerspruche ganz wohl mit einer Kunstform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen ist; aber einem Manne der philosophischen Strenge wie Kant lag es nahe, die Musik, weil sie im Spiele der Empfindung nur unbestimmte Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunst zu stellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verstande

bestimmte Ideen zuführe und so die Erkenntniss-Vermögen erweitere (Kr. d. ästh. Urtheilskr. §. 53); er gibt zwar zu, dass die Musik „inniglicher" wirke, aber er übersieht, dass eben in dieser Innigkeit die Geistesahnung die zwar unbestimmtere, aber tiefere ist.

„Dass alle Musik nur eine Weile schön ist, liegt im Wesen des Gefühls. Der Geist arbeitet mit solcher Gewalt innerer Nothwendigkeit aus dem Unbewussten in das Bewusste, dass das Gefühl wesentlich ein Verschwindendes, Uebergehendes ist. Man kann nicht lange bloss fühlen, man kann nicht lange Musik hören. Das Auge namentlich ist hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohrs; dass man die Musiker während der Aufführung nicht sehen sollte, ist ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein so zartes Ding ist, muss sich die Musik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt ist, sich aufzudrängen, eingedenk, dass ich das Werk der anderen Künste stehen lasse, wenn ich nicht in der Laune bin, die Musik aber hören muss. Bekannte Erfahrungen haben Kant bestimmt, die Musik für eine aufdringliche Kunst zu erklären. Wahrhaft barbarisch ist Tafelmusik; der Genuss des Essens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geistige, als durch Gespräch; die Musik scheint uns das Essen wie eine Gemeinheit vorzuwerfen, und stört gerade dieses einzige Mittel, uns zugleich geistiger zu stimmen.

„Die bedeutungsvollste Seite dieser Amphibolie ist das Verhältniss zwischen reiner oder Instrumental- und angelehnter oder Vocal-Musik. Dieses Verhältniss ist durchaus ein dialektisches, und der Streit darüber nothwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abstracte Disjunction nicht hinaus zu gehen vermag. Die Vocal-Musik ist nicht reine Musik, zunächst weil sie mit dem vollkommensten Organe, der menschlichen Stimme, auch einen Grad der Abhängigkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchen das Instrument, das als passives Object, getrennt von der Persönlichkeit, in deren Hand ist, nicht unterliegt; das Material soll ja (vergl. §. 490) todter Stoff sein; sie ist es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil sie das Gefühl nicht in seiner Reinheit, sondern in seiner Verbindung mit dem begleitenden Bewusstsein darstellt. Die Musik ist ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung Beider sagt das Wort weniger, als der musicalische Ton; es sagt mehr, dieses Mehr besteht in Aufzeigung eines bestimmten Objectes, aber die absolute Innigkeit des Gefühls ist es ja eben, die das Object auflös't, über diese Begränzung überall hinausflutet. Es ist daher in der Gesellung des Tones und des Objecte aufzeigenden Wortes niemals völlige Congruenz; der Geist des Tones schwebt zwischen durch, darüber hinaus, lässt sich nicht binden und ist doch gebunden; man verliert so eben, nachdem man sie so eben gewonnen, die Ueberzeugung, dass diese Töne gerade und nothwendig dieses im Worte gegebene Object ausdrücken. Je strenger an den Text gebunden, je mehr declamatorisch, desto weniger echt musicalische Schönheit, je reiner entwickelte Musik, desto losere Abweichung vom Texte; von beiden Seiten ein „fortwährendes Ueberschreiten oder Nachgeben", daher die Oper „ein constitutioneller Staat, der auf einem steten Kampfe zweier berechtigten Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand" (Hanslick a. a. O., S. 28, 31).

Die blosse Instrumental-Musik dagegen gibt das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. in seiner Bewusstlosigkeit; eben darum aber ist auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige; und wie der Geist in diese lebendige Mitte seiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunkeln Grunde ans Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, so will mitten im befriedigten Hinschwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein Reiz entstehen, nun wieder ans Land zu treten und den festen Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuschweben scheint, zu erkennen; ein Gefühl eines ungelös'ten Räthsels, ein Gang wie durch einen ägyptischen Tempel von Vorhof zu Vorhof, ohne ein Anlangen bei einem Kern, der die Bewegung abschlösse, ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieser Eindruck gleicht jenem, den die einseitige höchste Ausbildung des Colorits in der Malerei mit sich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben; man sehnt sich nach dem festen Boden der Zeichnung, der bestimmteren Geltung des Objectes. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls sich entfalten ohne das begleitende Bewusstsein. An bestimmten Gegenständen erst schiesst der ganze Reichthum der Gefühlswelt auf. Wie er aufschiesst, so ertränkt sich freilich alsbald die Bestimmtheit des Objectes wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch bestimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dieses Verhältniss haben wir vorbereitet in §. 749, Anm., wo gesagt ist, dass das Gefühl durch das begleitende Bewusstsein sich stetig bereichert. Sucht man nun von diesem Herüber und Hinüber zwischen selbstständiger und unselbstständiger Musik bei dem Gedanken auszuruhen, dass eine Vereinigung beider das Wahre sein werde, so hat man in dieser allerdings die reichste Gestalt der Musik. Jene concrete Fülle und Vielseitigkeit des Gefühls (vergl. §. 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden; der Gesang

ist jetzt der Kern des Gefühls, selbst schon vieltönig und einen Reichthum unterschiedener Formen in dem Einen Gefühle darstellend; die Instrumental-Musik ist sein noch reicherer Wiederhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unserer Empfindung in der Landschaft, im weiten All, bald als ein unendlich sich verdoppelndes Echo in der Menschenbrust gemahnt. Allein in der That ist darin jenes incongruente Verhältniss von Wort und Ton, das zunächst im Gesange allein vor uns stand, nicht gelös't, sondern durch die verdoppelte Macht der Musik nur noch erschwert; ihr durch so viel Gewicht verstärkter Schwung droht den Text hinfort zu reissen, zu überfluten, und wenn sich hier wieder die Aufforderung darzubieten scheint, dass die Musik um so enger an diesen gebunden werde, so steht dem entgegen, dass sie dadurch gefesselt, den vermehrten Reichthum ihrer Mittel nicht zu seiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Diese ganze Amphibolie im Verhältnisse zwischen Vocal- und Instrumental-Musik ruht, wie man sieht, auf dem Satze unserer psychologischen Grundlegung (§. 749, Anm.): „Wir stehen vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfnisse der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl." (Nr. 33, S. 260, Sp. 2.)

Emilie Zumsteeg.

(Nekrolog.)

Stuttgart, den 16. August 1857.

Einen Ehrenplatz in der Geschichte seiner Zeit verdient, wer das, was ihr als Bestes gegolten, nicht nur an sich selbst auszubilden und darzustellen, sondern auch bei Anderen einzuführen und zu befestigen vermochte. Und doppelt hoch ist ein solches Verdienst anzuschlagen, wenn trotz erschwerender Umstände, trotz dem Anlauf widerstrebender Richtungen das Vortreffliche dennoch zum Siege kam. Dass in der Musik, der allgemeinsten von allen Künsten, die Erhaltung und Befestigung des guten Geschmacks vermehrte Schwierigkeiten finden muss, kann schon die gränzenlose Mannigfaltigkeit musicalischer Erzeugnisse und die Bequemlichkeit, mit welcher singende und spielende Gelüste befriedigt werden können, hinreichend beweisen. Und wo sollte in einer Zeit, die ihre Fabricate nach allen Seiten hin so rasch und wohlfeil absetzt, sie durch alle Fugen und Ritzen der Gesellschaft treibt, nicht auch der überreiche Markt der Compositions- und Virtuositäts-Leistungen seine Stapelplätze haben? Würtemberg darf und will nicht läugnen, dass auch zu ihm neben dem Metallgewichte des Guten und Besten der Goldschaum musicalischer Dünnleibigkeit und selbst der spanische Pfeffer exaltirter Verzerrung gedrungen sei. Aber die Hauptfrage ist, ob diese Artikel tonangebend geworden sind oder nicht, und diese Frage dürfen wir getrost verneinen. Wohl hört man viel beifälliges Geklatsch und Geschnalz, wo ein Musikstück mit Ohr und Herz des Zuhörers wie ein tollgewordenes Ross durchgeht, oder wo eine Piece die Seele in romantisch süssen, seufzend hinsterbenden Staubregen auflös't, der in die Winde stiebt, ehe er ein Blatt feucht gemacht; aber dieser Geschmack ist bei uns wenigstens nie der herrschende gewesen und hat nie dafür gegolten. Wir haben Sinn genug bewahrt für das Gesunde und Wahre; die stille Sättigung, die der gebildete Geschmack bei echter Musik empfindet, hat selbst bei zweifelhafteren Beurtheilern immer so viel Respect genossen, dass diese wenigstens das Vorrecht des Besserwissens sich nie angemaasst haben. Mit Einem Worte: die Kunst und ihre Meister stehen bei uns in gebieterischem Respect, und wir dürfen mit Selbstgefühl sagen, dass der Sinn für ernste Erfassung der Tonkunst viele und rüstige Jünger unter uns zählt.

Unter den Kräften, welche diesen Sinn in besonderem Maasse zu wecken und zu stärken berufen waren, nahm Emilie Zumsteeg eine hohe Stelle ein; seltene Naturbegabung, männlich entschlossenes Studium, Kraft und Beharrlichkeit des Charakters — alle diese Eigenschaften zusammen befähigten sie in hohem Grade für diesen Beruf. Sie war die Tochter des gefeierten Componisten Johann Rudolph Zumsteeg, herzoglichen Concertmeisters zu Stuttgart, und der Louise, geb. Andreä. Am 9. December 1796 geboren, stand sie erst in ihrem sechsten Lebensjahre, als ihr Vater starb. Sein Geist aber mit all den glanzvollen Erinnerungen an die classischen Heroen der Musik und der Dichtkunst, denen (wie Schiller) der Vater aufs engste befreundet war, ging auf die Tochter über. Von Kindheit an war sie in der Musik aufgewachsen und unterstützte früh schon die Mutter bei Führung ihrer Musicalienhandlung. Aber eben so früh schon betheiligte sie sich auch bei den mancherlei musicalischen Aufführungen damaliger Zeit, bei denen sie mit ihrer wohlgebildeten kraftvollen Altstimme besonders willkommen erscheinen musste. Auszeichnende Anlage und Energie entwickelte sie im Clavierspiel, und ihr geschickter Lehrer in dieser Kunst, ein Bruder des berühmten Malers Schick, sah sie so rüstig sich entwickeln, dass er schon frühzeitig eine

Künstlerin in der Schülerin erblicken durfte. Aehnliche Kraftentfaltung zeigte sie im Studium des Generalbasses, worin ihr der Concertmeister Sutor als Lehrer zur Seite stand. Ihre treffliche Anlage bildete sich bald so weit aus, dass sie im Lesen und Spielen der schwierigsten Partituren sich mit Leichtigkeit bewegte, dass Meister wie Kreutzer, Hummel, Lindpaintner u. A. ihr die aufrichtigste Bewunderung zollten, und dass Autoritäten wie Carl Maria v. Weber, Zöllner, Neukomm u. s. w. eine Kunstgenossin in ihr erkannten. Aber auch ihr Compositions-Talent hat kraftvolle Proben geliefert, und wenn wir uns des Ulrichsliedes aus Hauff's Lichtenstein: „Vom Thurme, wo ich oft gesehen", erinnern, jener Composition, deren Kraft und Adel das Ansehen der Classicität bei uns erlangt hat, oder der tiefempfundenen Lieder: „Gut' Nacht, fahr' wohl", „Sehnsucht der Liebe", „Mitternacht", „Heimat", oder der seelenvollen Melodieen zu Lenau's Schilfliedern u. s. w., Leistungen, die eben so sehr durch die Originalität der Empfindung als durch die Gewandtheit des Satzes die Meisterin beurkunden, so müssen wir bedauern, dass die Componistin diesem Talente keine ausgebreitetere Entwicklung gewähren zu sollen glaubte. Doch wie den Ruhm, als Virtuosin auf dem Clavier zu glänzen, so vertauschte sie auch den der Tonsetzerin mit dem weniger glänzenden, aber nicht weniger edlen Berufe, durch Unterricht Andere in die Tiefen der Kunst einzuführen, um ihnen dadurch dasselbe Glück des Genusses der Schönheit zu gewähren, dessen Fülle ihr eigenes Inneres beseligte. Und wie treu hat sie die Pflichten einer Lehrerin erfüllt! Viele, unglaublich Viele verdanken ihr die Kenntnisse der Musik und, was noch mehr ist, die Fähigkeit, das Schönste dieser Kunst mit geläutertem Verständniss geniessen zu können. Dabei wusste sie durch die ganze Erscheinung ihres männlich kraftvoll angelegten Wesens einen mächtigen Einfluss auf die sittliche Bildung ihrer Zöglinge auszuüben; sie war ihnen Helfer, Rathgeber, und wir dürfen wohl sagen Vorbild. Aber nicht nur den Einzelnen, die ihre Schüler sein durften, auch den weitesten Kreisen wünschte sie den veredelnden Genuss der Tonkunst zu verschaffen. Sie war eine Haupt-Triebfeder jener musicalischen Ereignisse, welche in den dreissiger Jahren weit über unser Vaterland hinaus leuchteten und deren Gedächtniss noch heute nicht erloschen ist; im Verein mit dem energischen Capellmeister Lindpaintner brachte die Entschlafene die gepriesensten Oratorien Bach's, Händel's, Haydn's zur Aufführung. Die Leitung des Ganzen war Lindpaintner's Werk; aber das Schwierigere, die Einübung eines Singchors, aus allen Ständen und Berufsclassen zusammengesetzt, aus Sängern und Sängerinnen, deren Mehrzahl kaum in die Elemente der Musik eingeweiht war — diese Aufgabe hat sie mit unermüdlichem Beharren, mit meisterlicher Umsicht gelös't, und noch die Einübung der Chöre zum Messias für den stuttgarter Kirchentag im Herbste 1850 konnte Zeugniss ihrer künstlerischen Rüstigkeit ablegen, aber auch dafür, wie sie mit rücksichtsloser Selbstverläugnung ihren Nutzen und selbst ihre Gesundheit hintansetzte. Auch die stuttgarter Schiller-Feste, diese erhebende, alljährlich wiederkehrende Feier zu Ehren des grossen Dichter-Genius, verdanken ihren Bemühungen einen grossen Theil ihres Reizes, und noch heute zählt der Träger dieser Feste, der stuttgarter Liederkranz, viele in seinen Reihen, die sich ihrer Leitung und Unterweisung erfreuen durften.

Und wie sie den Tag über unermüdet ihrem Berufe gelebt hatte, so war sie oft in den späten Abendstunden noch thätig, einem Kreise lieber Musikfreunde die Meisterwerke classischer Tonsetzer bekannt zu machen. Durfte sie doch sich des schönsten Erfolges ihrer Bemühungen um die Kunst erfreuen, sie, die es vorzugsweise war, die jenen Sinn für das Tiefste und Heiligste in der Musik pflanzen half, der seit einer Reihe von Jahren die Angehörigen des Vereins für classische Kirchenmusik so energisch und erfolgreich zusammenhält. Aber es hat ihr auch die Liebe und die Verehrung von keiner Seite gefehlt. Selbst ihr König hat durch Aussetzung eines Jahrgehaltes die Anerkennung ihrer Verdienste um Hebung und Veredlung der Musik huldreich ausgesprochen. Unsere städtischen Behörden haben den hohen Werth ihrer Wirksamkeit durch Ehrengaben wiederholt dankbar gerühmt, und der befreundete Umgang, den Namen wie Just. Kerner, Gust. Schwab, Nik. Lenau, Graf Alexander von Würtemberg u. A. mit ihr pflegten, konnte überzeugend genug beweisen, welch ein Werth ihr beigelegt ward. Allein der innerste Lohn war ihr immer das Bewusstsein, durch Verbreitung der Tonkunst Gutes gewirkt zu haben. Diese Ueberzeugung war auch eine Hauptstütze, die sie auf ihrem langen, qualvollen Krankenlager aufrecht erhielt. Wie muss es sie gestärkt haben, in den tausendfachen Beweisen rührender Theilnahme, die sie fand, eine Frucht zu erblicken, deren Saat sie selbst durch uneigennützige Hingabe in die Herzen gelegt hatte!

Am 1. August dieses Sommers erschien ihr der Friedensengel des Todes, und am Abende des 3. ward sie unter Kränzen des Ruhmes und Thränen des Dankes von einer grossen Zahl von Verehrern, Freunden, Schülern und

Schülerinnen in die Erde gelegt. Die Gesänge des Vereins für classische Kirchenmusik und des Liederkranzes klangen ihr nach. Der Inhalt der tiefgefühlten Trauerrede des Herrn Stadt-Dekans Mehl fasst sich wohl am besten in den Gedanken zusammen, dass uns das schönste Denkmal die dankbare Erinnerung an eine Frau bleibe, welche als echte Priesterin ihrer Kunst Gut und Leben eingesetzt, um nicht nur eine auserlesene Schar, sondern Alle durch den himmlischen Genius der Musik zu beglücken und zu erheben, wie sie selbst von ihm beglückt und erhoben war.

Wir schliessen mit den Worten, welche Dr. J. G. Fischer im Namen des Liederkranzes, dessen vieljähriges Ehren-Mitglied die Verewigte war und von dessen jüngeren, singenden Mitgliedern sie zu Grabe getragen wurde, ihr nachgerufen hat:

Eine Vollendete wandelst Du nun
Hoch über unserem irdischen Schmerz,
Und entgegen kommt Dir der gepries'ne Vater,
Zu führen die Tochter in die Tongefilde
Jener seligen Geisterinsel,
Wo Dich empfangen alle die Meister,
Die Du so tief und innig verstanden,
Die Du so treu und begeistert verkündigt;
Und die göttlichen Chöre des Messias vernimmst Du,
Von jeglichem irdischem Missklang entbunden,
Und ein ewiges Requiem labt die Verklärte.
Uns Trauernde aber an Deinem Grabe
Hat aufgerichtet der herrliche Trost,
Ein Vorbild wie Deines als Stärkung zu tragen
In dankender Brust.

S. K.

Das erste pommer'sche Provincial-Gesangfest zu Stettin.

Das am 24., 25. und 26. Juli zu Stettin gefeierte Provincial-Gesangfest hat im Allgemeinen bei dem Publicum einen recht befriedigenden Eindruck hinterlassen; wenigstens steht es mit Sicherheit fest, dass der erzielte Erfolg die gehegten Erwartungen weit übertroffen hat. Was insbesondere den aufgewandten äusseren Prunk betrifft, so dürfte derselbe nicht leicht anderswo bei dergleichen Veranlassungen angetroffen werden. Für die Aufnahme auswärtiger Sänger war trotz des notorischen Wohnungs-Mangels in einer Weise gesorgt worden, welche Stettin zur Ehre gereicht, — eine Erscheinung, die den günstigsten Einfluss auf ein künftiges Sängerfest unbedingt ausüben wird. Wider Erwarten war die Zahl der mitwirkenden Sänger bis ungefähr 750 angewachsen. Zu dieser allgemeinen Betheiligung hatte der Name Löwe wohl wesentlich beigetragen. Man hätte frischere und thatkräftigere Dirigenten finden können, um aber eine musicalische Berühmtheit an der Spitze zu haben und einer allgemeinen Betheiligung sicher zu sein, wurde von dem Comite Dr. Löwe als General-Dirigent gewählt — eine Wahl, gegen welche sich aus dem angeführten Grunde nichts sagen lässt, die aber für den musicalischen Erfolg nicht glücklich genannt werden kann; denn die Begeisterung, von welcher jeder Sänger beseelt war, wurde vollständig unterdrückt durch die beispiellose Schlaffheit, mit welcher der „Meister von europäischem Rufe" das Fest leitete, — eine Schlaffheit, die jeden Musikverständigen zur Verzweiflung bringen konnte. Dazu kamen noch die gränzenlos mattherzigen Tempi, unter welchen mit Ausnahme der „Wüste" sämmtliche nicht Löwe'sche Compositionen zu leiden hatten, um die musicalische Sündenschuld aufs Höchste zu steigern.

Am ersten Tage kamen zur Aufführung: „*Salvum fac regem*" von Löwe, dessen Oratorium „Die eherne Schlange" und die Symphonie-Ode „Die Wüste" von F. David. Die beiden ersten Werke machten einen ziemlich langweiligen Eindruck; denn ungeachtet mancher nicht zu läugnenden Schönheiten blieben die aufgewandten Mittel hinter der künstlerischen Idee zurück und fehlte dem Ganzen ein nothwendiger Höhepunkt. Dabei war die Besetzung der zahlreichen Solo-Partieen eine höchst mangelhafte, so dass selbst unmusicalische Naturen an manchen Stellen einer Nervenzüchtigung ausgesetzt sein mussten. Unter solchen Umständen war der „Wüste" ein durchschlagender Erfolg gesichert. Einer besonderen Vorliebe für das Werk von Seiten Löwe's mag es zuzuschreiben sein, dass diese Composition nach einem anderen Grundsatze geleitet wurde, als der war, von welchem der General-Dirigent sich bei der Direction der anderen Werke, natürlich mit Ausnahme der seinigen, bestimmen liess. Sonach hatte der erste Sängertag wenigstens einen ganz befriedigenden Schluss.

„Immer langsam voran!" das hätte als bezeichnendes Motto vor das Löwe'sche Dirigentenpult bei der Matinee am zweiten Sängertage geschrieben werden können; denn jede Bewegung seines Tactstockes war eine begeisterte Lobrede auf dieses Motto. Armer Mendelssohn! Wenn du gewusst hättest, dass dein erhabener „Festgesang an die Künstler" so schrecklich zugerichtet werden würde, wie dies hier geschah, du hättest sicher dein Kunstwerk den Flammen Preis gegeben. Man merkte es den beiden Unter-Dirigenten, die wegen der den Saal durchbrechenden Säulenreihe nothwendig waren, wohl an, dass sie gern vorwärts gegangen wären; um aber eine General-Confusion zu vermeiden, mussten sie sich in den Schneckengang fügen,

und so blieb denn die herrliche Schöpfung Mendelssohn's, in welcher jeder Ton Begeisterung athmet, ohne jegliche Wirkung. Die zweite Nummer, Mozart's Arie aus der Zauberflöte: „O Isis und Osiris", war ebenfalls eine unverzeihliche Sünde gegen den unsterblichen Meister; denn sie wurde von einem Sänger (?) vorgetragen, dem ausser allem Anderen zunächst das Beste fehlte, die Stimme. Dieselbe klang, wie ein hiesiges Localblatt ganz treffend bemerkt, „als befände sie sich in einem ledernen Futteral". Dass Marschner's „Liedesfreiheit", mit Ausnahme des Solosatzes, welcher vom General-Dirigenten regiert wurde, zur Geltung kam, war nur der kühnen Eroberung des Dirigenten desjenigen Flügels, an welchem sich der zweite Tenor und erste Bass befanden, zu danken. Herr Beschnitt, Dirigent der hiesigen Liedertafel, benutzte die Gelegenheit, welche durch den Einsatz des ersten Basses und den nachfolgenden zweiten Tenor die Macht in seine Hand legte, und führte seinen Flügel selbstständig ins Feuer. In der darauf folgenden Sopran-Arie von Händel, „Höre Israel", erwarb sich unsere Primadonna am Theater, Frau Flintzer-Haupt, durch ihren gediegenen Vortrag reichen und wohlverdienten Beifall. Eben so rühmenswerth war der seelenvolle Vortrag des Herrn Lemper, an welchem wir jetzt einen beliebten Cellisten vermissen, da derselbe nun nach Bergen auf Rügen seinen Wirkungskreis verlegt hat. Er trug eine ansprechende Piece, „Abend-Empfindung beim Kloster", von Karasowski vor. Das darauf folgende Otium des Horaz, Chor von Löwe, ging unbeachtet vorüber, und der „Frohe Wandersmann" von Mendelssohn muss sterbensmüde gewesen sein; denn dieser schöne Chor wurde in förmlichem Choral-Tempo gesungen. Wenn die schleppenden Tempi schon hinreichend waren, die Chöre bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen, so kam noch ein anderer Umstand dazu, welcher die noch mögliche Wirkung gänzlich aufhob. Man wird es kaum glauben wollen, wenn wir mittheilen, dass sämmtliche Männerchöre mit Orgel-Begleitung gesungen wurden. Am störendsten war diese Begleitung im „Kirchlein" von Becker und im Mendelssohn'schen Liede „Der frohe Wandersmann". Vorstellungen über das Unstatthafte einer solchen Begleitung blieben von Seiten des „Meisters von europäischem Rufe", der so etwas ja am besten verstehen muss, ganz unbeachtet.

Dies der Morgen des zweiten Tages. Der Abend brachte ein Concert, bestehend aus Vorträgen einzelner auswärtiger und hiesiger Vereine. Von ersteren haben namentlich Anclam und Stralsund gerechten Anspruch auf Anerkennung. Von den hiesigen Vereinen gab namentlich die Liedertafel durch den Vortrag einer Beschnitt'schen Composition, „Der Lethetrunk vom Rhein", eine sehr lobenswerthe Leistung, und würde dieselbe nach dem einstimmigen Urtheil der hiesigen Localkritik den Preis errungen haben, wenn eine Preis-Vertheilung Statt gefunden hätte. Im Allgemeinen war das Ergebniss der Leistungen ein sehr günstiges und erfreuliches. Nach Beendigung des Concertes fand ein gemeinschaftliches Abendessen im Garten des Schützenhauses Statt, bei welchem die verschiedenen Vereine förmlich wetteiferten, sich gegenseitig durch Vorträge ernster und heiterer Gattung zu unterhalten; ein schöner Abend in jeder Beziehung.

Eine Beschreibung des dritten Tages, des Volksfestes auf dem Julo, einem am Oderufer gelegenen Wäldchen, welches an diesem Tage wohl 25,000 Menschen in seinen reizenden Partieen versammelte, erlasse ich mir, da es in dem ungeheuren Menschengewühl unmöglich war, den Sängern, die überdies auch zerstreut wurden, nahe zu kommen. Ein Fackelzug, dem Dr. Löwe, dem Oberbürgermeister Hering und dem um das Fest sehr verdienten Stadtrath Sternberg dargebracht, beschloss das Fest.

Wie wir erfahren, wird nach zwei Jahren das zweite grosse pommer'sche Gesangfest Statt finden. Nun, Glück auf! Die Bahn ist ja gebrochen, dass Pommern auch in musicalischer Hinsicht sich ermannt. Dann aber möge das Comite bei der Wahl eines Haupt-Dirigenten die Erfahrung beherzigen, die es bei diesem ersten grossen pommer'schen Provincial-Gesangfeste gemacht hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Seine Majestät der König haben Allergnädigst geruht, mittels Cabinets-Ordre d. d. Marienbad, den 13. Juni, an die Minister der Justiz und des Innern „der unter dem Namen Kölner Männergesang-Verein zu Köln gestifteten Kunstanstalt für deutschen Männergesang Corporationsrechte, so weit solche zur Erwerbung von Grundstücken und Capitalien erforderlich sind, in Gnaden zu verleihen."

Se. Königl. Hoheit der Prinz von Wales, der einen Theil des Sommers am Rhein in Königswinter zubringt, hatte am 14. August die Einladung zu einer Soirée auf der reizenden Villa des Herrn Geh. Commercienrathes Deichmann in Mehlemer-Au anzunehmen geruht. Da das schönste Wetter und eine milde, wahrhaft italienische Luft das Fest begünstigten, so konnten die Lieder des kölner Männergesang-Vereins, die den Haupt-Bestandtheil des Nacht-Concertes bildeten, im Freien vor dem Balcon der Hauptfronte, auf welchem Se. Königl. Hoheit mit Ihrem Gefolge Platz genommen hatten, ertönen, wodurch die Wirkung derselben inmitten des magischen Kreises farbiger Beleuchtung, wiederholt durch bengalische Flammen noch verstärkt und verschönert, ganz ausserordentlich erhöht wurde. Se. Königl. Hoheit der Prinz von Wales liess sich den Dirigenten und die Mitglieder des Vereins-Vorstandes vorstellen und sprach in sehr schmeichelhaften Ausdrücken seine Theilnahme an

dem schönen Gesange aus. Ausserdem ärnteten der Herr Kammersänger Koch durch den Vortrag einiger Lieder von F. Schubert und die kleinen Virtuosen Geschwister Raczek durch ihr bewundernswerthes Spiel grossen Beifall.

Heinrich Marschner's Geburtstag, den 16. August, ist durch ein heiteres ländliches Fest auf dem Schweizerhause bei Brühl gefeiert worden. Am Abend vorher brachte ihm der kölner Männergesang-Verein unter Leitung seines Dirigenten Franz Weber eine Serenade. Es wurden nur Lieder von dem gefeierten Meister gesungen, welcher mit Wärme seinen herzlichen Dank für die Aufmerksamkeit des Vereins aussprach und hinzufügte, dass er diese Gesänge noch nie so schön vortragen gehört habe.

Am Mittwoch den 19. d. Mts. hatte Herr Musik-Director Reinthaler zu Ehren Marschner's eine Versammlung des städtischen Gesang-Vereins, dessen Dirigent er ist, veranlasst, in welcher die Musik Marschner's zu „Waldmüllers Margret", einem dramatischen Gemälde in zwei Acten von Julius Rodenberg, und die Introduction aus Hans Heiling aufgeführt wurden. Die erstgenannte Musik ist noch Manuscript; sie zeichnet sich durch reizende Anmuth und Einfachheit in den Liedern und Duetten aus, während die Chöre der Jäger, der Landleute, der Müllerburschen den frischen Stempel Marschner'schen Genies tragen.

** **Vom Rheine.** Das fürchterliche Unglück, das die schon ohnehin arme Mosel in diesem Jahre heimgesucht, hat aller Orten die Wohlthätigkeit in Anspruch genommen, und, mit grosser Genugthuung sei es hier gesagt, gerade Musik und Gesang haben durch vieles Schöne sehr viel Gutes gestiftet. Die Gesang-Vereine von Köln, Aachen, Düsseldorf u. s. w. haben mit bekannter Hochherzigkeit Concerte veranstaltet und Rühmliches geleistet und erzielt. Auch unserer lieben Nachbarstadt Coblenz müssen wir in dieser Angelegenheit erwähnen, wo der schon seit vielen Jahren bestehende Männergesang-Verein „Liedertafel" im Theater ein Concert gab, welches das glänzendste genannt werden muss, das jemals in Bezug auf Theilnahme und Leistungen hier gegeben wurde. Wir wollen dem lieben Vereine hier unseren Dank für seine schönen Gesänge darbringen und ihm Glück wünschen zu seinem grossartigen Erfolge, zugleich aber auch die Bitte damit verbinden, fortzufahren auf dem betretenen Wege; denn dann wird er sich bald eine Stellung erobern, die ihm einen ehrenvollen Klang in der musicalischen Welt sichern wird.

Liszt hat in neuester Zeit zwei neue grosse Instrumentalwerke vollendet: zunächst die „Hunnenschlacht" nach Kaulbach's berühmtem Gemälde. Liszt sandte die fertige Partitur nach München, als Geschenk für den ihm nahe befreundeten Kaulbach, der ihm als Gegengeschenk einen wundervollen Carton sandte: den Genius der Musik, wie er, auf einem Löwen sitzend, diesen durch die Klänge seiner Leier bändigt. Diese kostbare Original-Zeichnung, in halber Lebensgrösse, wurde Liszt zu seinem Namenstage überreicht. — Das zweite, erst in diesen Tagen vollendete Instrumentalwerk Liszt's ist die Schiller-Symphonie, welche, zur Aufführung bei den September-Festen in Weimar (zur Einweihung des Schiller-Göthe-Denkmals) bestimmt, Schiller's Gedicht „Die Ideale" als poetisches Programm erwählt hat. Diese Symphonie hat vier Sätze, wovon die drei ersten dem Ideengang der Schiller'schen Dichtung genau sich anschmiegen, während der vierte, frei concipirte Satz eine Apotheose Schiller's gibt. — Auch seiner grossen „Faust-Symphonie" hat Liszt in letzterer Zeit eine wesentliche Erweiterung gegeben. Den drei Instrumental-Sätzen „Faust", „Gretchen" und „Mephisto" schliesst sich nunmehr als vierter Satz ein Schluss-Chor unmittelbar an, dessen Text die Schlussstrophen des zweiten Theiles von Faust: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss" u. s. w., bildet. Auch diese Symphonie dürfte, als Gegenstück zur Schiller-Symphonie, zur Aufführung bei den September-Festen bestimmt sein.

Dresden. Der unter dem Titel „Leid und Lust" in einzelnen Nummern (bei Friedel in Dresden) erscheinende Lieder-Cyklus von J. W. v. Ehrenstein findet wegen der reizenden und gemüthvollen Naivetät und sinnigen Auffassung, die sich in diesen Compositionen ausspricht, lebhafte Anerkennung; Nummer 2 der Sammlung, „Die Liebe kommt wie die Liebe", wurde in verschiedenen Concerten in Dresden mit grossem Beifall vorgetragen. Von einem anderen Dresdener, dem durch seine Pianoforte-Compositionen beliebten Componisten Fritz Spindler, ist (bei C. F. Meser) ein Sonaten-Satz (Op. 83) edirt worden, der sich durch Einfachheit und Gediegenheit der musicalischen Behandlung und durch instructive Technik auszeichnet.

Die von mehreren Zeitungen gebrachte Notiz, dass Liszt's Festmesse bereits die Presse verlassen habe, erheischt eine wesentliche Berichtigung. Nach von uns in der k. k. Staatsdruckerei eingezogener Erkundigung ist der Satz dieses Werkes erst bis zum dritten Bogen gediehen und mit diesem gerade das Kyrie zum Abschluss gebracht. Da die complete Partitur allein mindestens dreissig Bogen umfassen wird und der Clavier-Auszug auch auf zehn Bogen veranschlagt ist, so dürften bis zum Erscheinen des ganzen Werkes wohl noch mehrere Monate vorübergehen, besonders da der Componist die Correctur sich selbst vorbehalten hat, was mit Zeitverlust verbunden ist. Was jedoch die bei dieser Gelegenheit von uns eingesehenen Abzüge des bisher gediehenen Satzes betrifft, so ist vollkommen zu bestätigen, dass die Anlage wohl das Schönste und Grossartigste zu werden verspricht, was an musicalischem Typendruck bisher geleistet worden ist. (W. Bl. f. M.)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. **KÖLN, 29. August 1857.** **V. Jahrgang.**

Aesthetik der Musik.

Von Dr. Friedr. Theod. Vischer.

III.

(S. I. Nr. 33. II. Nr. 34.)

Aus dem Capitel „über das Tonmaterial und seine Gliederung" haben wir in dem Aufsatze über die Tonarten (in Nr. 23 v. 6. Juni d. J.) bereits Auszüge gegeben; besonders interessant in demselben sind ausserdem noch die Paragraphen, welche das Tempo und den Rhythmus behandeln.

Das Capitel über die Composition und ihre wesentlichen Formen (in neun Abtheilungen) verbreitet sich zunächst über die Melodie. „Das musicalische Kunstwerk entsteht dadurch, dass die Phantasie eine Tonreihe schafft, welche sich durch die Art und Weise ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Scala, ihres Tempo's, ihres Rhythmus, so wie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, sich in sich selbst abschliessendem Verlaufe, von bestimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Musik ist rhythmisirte, charakteristisch geformte Tonfolge oder Melodie."

Die Erläuterungen zu diesem §. 779 (acht Seiten füllend) enthalten einen vortrefflichen Commentar über dessen Text. Wir wählen folgende Sätze aus:

„Die musicalische Composition unterscheidet sich von jeder anderen (die architektonische Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz absolut scheinende Freiheit; sie hat ein bewegliches, der mannigfachsten Combinationen fähiges Material, sie ist nicht an gegebene specifische Formen der natürlichen Existenz oder des (sprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plastik, Malerei und Poesie, sie scheint sich das alles selbst hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewissen Grade; selbst Rhythmus und Harmonie lassen ihr die grösste Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber diese ihre Freiheit ist auch wiederum ein erschwerendes Moment; sie stellt ihr die Aufgabe, aus dem Formlosen, Unbestimmten, absolut Freien etwas zu schaffen, das Gestalt, bestimmten Sinn, specifische Bedeutung habe (ein Tonbild), ja, sogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich Gemachten, sondern auch den des Natürlichen hervorbringe, so gut wie irgend ein Naturschönes oder ein dem Naturschönen analog gebildetes Werk anderer Künste; auch das musicalische Kunstwerk muss objectiv, muss Geistiges in Naturform sein. Dieses nun erreicht die Musik, abgesehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein bestimmter Ausdruck durch blosse Accordfolgen erreicht oder der Ton zu bloss rhythmischen Wirkungen verwandt wird, durch Melodie; Melodie ist nicht eine specielle Form innerhalb der Musik neben anderen Formen, sondern sie ist die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterstützte wesentliche Form, mit welcher die Musik selbst erst entsteht, sie ist die Form des musicalischen Kunstwerkes, wie Gestaltenbildung die des plastischen; alles Andere ist nur Stoff, Element, Mittel, Material: erst mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Gestalt, ein Kunstgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualisirt; Lehre von der Form des musicalischen Kunstwerkes und Melodik sind identisch, nur mit Ausnahme davon, dass jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie selbst und die Musik überhaupt zu erkennen hat."

Der Verfolg führt die Analyse der Entstehung des musicalischen Kunstwerkes weiter aus und gelangt zu folgendem Schlusse:

„Wo wir die sämmtlichen Momente beisammen haben, durch welche das Tonmaterial zum Kunstwerke sich gestaltet, nämlich Begränzung, Tactmässigkeit und Zeitmaass, Wechsel in Höhe und Tiefe und doch Fluss und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodische Gliederung, feste Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteristische Bewegungs-Richtung und lebendiger Bewegungs-Rhythmus, da ist künstlerische Composition und Eindruck einer solchen vorhanden. Eine solche Tonreihe ist aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Gesammtheit von Melodieen); die Analyse der Melodie in ihrem Unterschiede von der blossen Tonreihe führt ganz auf dieselben Requisite, die sich uns für die musicalische Kunstform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpunkten es bereits hervorhob, keine Melodie ist, wo irgend eines derselben fehlt, und wir haben so zugleich den Satz, dass alle Musik Melodie ist. Die Fälle, in welchen um besonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominirt, können nur Ausnahmen sein, da Rhythmus noch keine Musik, Harmonie aber Musik noch ohne distincte und lebendige Form ist. Maass und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus, seelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie, alles Andere aber, Begränzung, feste Gestalt, anschaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erst die Melodie; sie erst gibt zu der Färbung das Licht, den Umriss, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlich-rhythmische Bewegtheit des Kunstwerkes hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung, dass man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen „Gedanken" nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht bloss äusserlich an einander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmässige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials; sie ist, eben weil sie die absolute Form ist, die weder abstracte Einheit noch abstracte Vielheit duldet, sondern Beides zu concreter Gestaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abstracte, inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für sich ist, und eben desswegen beide wohl gedankenmässig sein können, aber noch keine „Gedanken" sind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Wesens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur so viel ist noch zu bemerken, dass die Analyse jeder gegebenen Melodie, die wirklich anspricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom ersten bis zum letzten, vom „begränzten Quantum" bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit", obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältnisse entwickelt (da sonst keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und dass sich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des Einen oder Anderen herausstellen wird."

Die ferneren Abtheilungen des Capitels über die Composition und ihre Formen verbreiten sich stets präcis und geistvoll über die Gliederung in Theile, Stimmenführung, Polyphonie, Contrapunkt, Fuge, cyklische Compositionsform, Form des mehrtheiligen Tonstückes (hier ist besonders §. 789 über die „Variation" hervorzuheben, welcher „ihre volle ästhetische Berechtigung, die nie veralten kann", vindicirt wird), und schliessen den ganzen I. Haupt-Abschnitt (das Wesen der Musik) mit der Lehre vom musicalischen Styl, §§. 792 und 793. Wir glauben den Dank unserer Leser zu verdienen, wenn wir den §. 792 ganz und Einiges aus der Anmerkung dazu im Auszuge mittheilen; die darin enthaltenen Grundsätze können zumal der heutigen Künstler-Jugend nicht oft genug vorgehalten werden, und für den Verehrer und Pfleger der wahren Musik wird es erfreulich sein, zu ersehen, dass die neueste Philosophie auf wissenschaftlichem Wege zu demselben Resultate gelangt, welches die Praxis aller wirklich schöpferischen Genie's in der Tonkunst längst festgestellt hat.

„§. 792. Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmässigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Musik zu Gebote steht, und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler, durch keine typischen Natur-Vorbilder gebunden, sein Material in mannigfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musicalische Composition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkürlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegen zu treten hat durch Aufstellung der Gesetze des musicalischen Stils. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, ist gesuchtes, falsches Streben nach Ausdruck, nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objectivität und überconcreter Individualisirung (einseitig indirecter Idealismus), verbunden mit Missachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmässigkeit und Idealität, kurz: Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formen-Cultus (directer Idealismus), Form-Effect, so wie abstracte, farb-

und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie sich ähnlich verhaltend wie Architektur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen ist. —

„Die im Paragraphen aufgestellten Sätze sind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis sie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengesetzter Art. Das ganze Material der Musik ist wesentlich ein schwebendes, welchem die körperliche Massenhaftigkeit, die geometrische Formbestimmtheit, die sinnliche Objectivität, die verständige, expressive Deutlichkeit des Materials der anderen Künste schlechthin abgeht. Diesen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, schildern kann, sondern von allem diesem nur eine Analogie zulässt, darf die Musik nicht verläugnen wollen, d. h. sie darf, obwohl sie nichts als Gefühls-Ausdruck ist, dessen ungeachtet nicht nach einer Bestimmtheit des Einzel-Ausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität streben, die nicht in ihrem Wesen liegt. Sie kann Massen aufthürmen, um mit der Architektur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber sie verliert damit ihre eigenthümliche melodische Beweglichkeit, die nichts Starres und Abstractes duldet; sie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerschläge, Gebrüll und Gezwitscher, Schnurren und Sprudeln, ja, am Ende selbst Sieden und Braten direct nachahmen, aber sie gibt damit nur sich selbst auf, sie tritt aus dem Gebiete der Kunst heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiete des Tones heraus in das sinnliche Gebiet des Geräusches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und sie erweckt zudem mit allen solchen Versuchen, weil sie doch immer halb und unklar bleiben, bloss das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, ausser etwa da, wo durch solche Dinge von Seiten des Componisten mit selbstbewusstem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine scherzhaft idyllische Heiterkeit beabsichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunstgesetze nur vorübergehend bei Seite zu stellen berechtigt ist, wenn die Sache nicht ernst, das Spiel mit dem Gesetze nicht grober Verstoss gegen dasselbe werden soll.

„Nicht die Dinge selbst, sondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Musik darzustellen, einen Eindruck, der immer weniger concret, weniger objectiv ist als der Gegenstand, der ihn hervorruft. Ja, auch die Empfindung selbst darf sie nicht zu stark, nicht zu scharf, nicht zu detaillirt heraustreten lassen, wenn sie nicht schwer und dumpf, oder weich und süsslich, oder peinlich schneidend, oder regel- und einheitslos werden soll; gerade dieses Sinnlichnaturalistische (vgl. S. 872) hat die Kunst der Empfindung abzustreifen; sie hat den Beruf, die Empfindung immer zugleich zu idealisiren (vgl. S. 903), sie sowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger stilisirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; sie stellt zwar einer Kunst wie die Architektur gegenüber „„den Ausdruck über die Form““ (S. 928), d. h. über bestimmte, numerisch exacte Form, aber nicht über die Form überhaupt; sie ist desto mehr an die Gesetze der Idealität, des Maasses, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger sie der Hinstellung einer festen, anschaulichen Einzelgestalt fähig ist.

„Die Frage, ob und wie weit die Musik malen dürfe, ist jedoch hiermit noch nicht abgemacht; die Musik muss doch auch in gewissem Sinne objectiv darstellen, da sonst aller Charakter, aller bestimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatische Belebung verloren ginge; und wenn wir sagen, nicht die Dinge, sondern ihren Eindruck solle sie schildern, so ist ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding selbst als Ursache, als Anlass, als das, was eben dieser Empfindung ihren bestimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. s. w.) gibt, auch mitgesetzt, folglich darf nicht nur, sondern muss gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlassen konnte, wenn er seinen Gegenstand vollkommen musicalisch wiedergeben wollte.

„Allein gerade in diesem Einwand liegt auch die Lösung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung ist doch nicht mehr das ganze und reine Ding selbst; die Empfindung wird zwar bestimmt und so oder so gefärbt durch das Ding, aber sie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in sich, dem eben die specifisch-sinnliche Bestimmtheit, z. B. dass ein schreckendes Geräusch gerade Donner, oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüste, oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterschar ist, bereits abgestreift ist. Diesen vom Ding in die Empfindung mit eingehenden allgemeinen Reflex braucht die Musik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn sie nur die Empfindung selbst recht malt; sie kann ihn aber allerdings auch mit malen, wenn

sie ausdrücklich, ernst- oder scherzhaft, sich objectiver als gewöhnlich halten will, aber sie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht bloss Chaos-Vorstellung sein will, sondern eben so sehr Veranschaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen bestimmten Gegenstand vor sich hat, sondern nur erst nebelhafte Gestalten sich erheben und durch einander sich bewegen sieht, und sie darf ihn fürs Zweite nur so mitmalen, dass die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgesehen von dem, was sie nachbilden, musicalisch, melodisch, harmonisch, rhythmisch, klar und schön sind.

„Was aber Charakter-Malerei betrifft, so kann die Musik hier eher objectiv darstellen, weil die bestimmte Haltung eines Charakters, so wie seine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenschaften nichts Anderes sind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Musik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber sie darf sie nicht unmittelbar abformen, und sie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wiedergeben sollen, sondern sie muss immer in den ganzen Verlauf einer kürzeren oder längeren Tonbewegung eine Beschaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranschaulicht; einzelne Stiche, Stösse, Risse, Hebungen sind noch keine musicalische Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen; sie bilden dieselben, wie z. B. stechenden Schmerz, zerreissende Eifersucht, unmittelbar physisch, momentan mimisch nach, statt sie musicalisch, d. h. in der Form der Expansion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der musicalischen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraste und Wechsel der Rhythmen und Tonstärken) Raum lässt, wiederzugeben.

„Der einfache Canon für das musicalische Verfahren ist der: Drückt die Musik unmittelbar ein Object aus, so dass wir es wiedererkennen, wie wenn wir es sähen oder hörten, so ist das falsche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine specifisch musicalische Wirkung mehr dabei ist; deutet sie ein Object bloss an, so dass es ohne begleitendes Wort nicht klar ist, was gemeint sei, so ist die Malerei recht; veranschaulicht sie eine Stimmung, Empfindung, Leidenschaft bloss durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, so ist es wiederum verfehlt; gibt sie aber Tonreihen und Tonstücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungs-Eigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langsamkeit, An- und Abschwellen, intensive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -Drängen, -Stürmen u. s. w., vgl. S. 919), so ist das Verfahren das rechte.

„Zugleich ist der obige Canon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen. Mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie z. B. im Recitativ oder in der melodramatischen Begleitung einer bestimmten Handlung mit Instrumenten, das musicalische Element sich nicht vollständig zu entwickeln Raum hat, muss der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung so ganz übergegangen sein, so ganz in Tönen sich verkörpert haben, dass das Tonstück dem Gefühle und der Phantasie ein wenigstens in der Hauptsache verständliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das, was es andeuten will, nicht reflectirt wird; ein Tonstück darf die Empfindung nicht bloss andeuten (so wenig als die Malerei den Körper), sondern soll sie musicalisch geradezu zeichnen und malen, es soll den Charakter der Empfindungs-Bewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrschende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hierzu und zu nichts Anderem gibt es Musik und ist die Musik fähig —; wenn diese Einheit da ist, wenn sie dem Tonstücke einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, so ist es eben damit verständlich und gefällig, auch wenn man nicht weiss, was eigentlich gemeint ist, obwohl natürlich der Genuss grösser, der Eindruck tiefer ist, wenn die Idee des Tonsetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt ist oder sich doch beim Anhören seines Werkes mit einer gewissen Klarheit und Wahrscheinlichkeit zu erkennen gibt.

„Eine Musik dagegen, welche noch mehr sagen und malen will, als die Musik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. selbst Beethoven's grosse Ouverture zu Leonore) in der Instrumental-Einleitung die Oper ihrem ganzen speciellen Verlaufe nach vorauszugeben sucht, eine Musik, die hiermit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empirisches ist, das der Hörer nicht weiss oder sich erst aus erklärenden Programmen mühsam hinzudenken muss, kurz: eine Musik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in sie übergegangen ist, kann natürlich (sofern sie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Musicalisches darbietet) für sich auch nicht klar und gefällig sein, sondern sie kann (unter der so eben angegebenen Voraussetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüssel besitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine musicalische Entfaltung und Entwicklung hat, ja, geradezu eines Zwitters,

welcher weder Gemälde noch Musik ist, sondern Ton- und Klang-Symbolik (im üblen Sinne des Wortes), die nicht durch Tiefe, sondern durch Unklarheit geheimnissvoll scheint; ein falsches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung schlägt von selbst um in das Gegentheil des Beabsichtigten, in ein Nichtzustandekommen eines wirklichen Tonbildes; das musicalische Kunstwerk (das nicht von vorn herein bloss begleitender Art sein will und soll) muss vollständig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieser Beziehung haben alle diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck legen und der Musik einen eigentlichen Inhalt geradezu absprechen, nicht schlechthin Unrecht, sofern nämlich, was sie meinen, dieses ist, die Musik müsse vor Allem musicalisch klar und schön sein, sie sei ein unendlich reiches System von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die schon an und für sich selbst durch ihre eigene Form, durch gesetzmässige und zugleich mannigfaltige Verwendung der musicalischen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. s. f. wirken können und sollen. Nur ist dem beizufügen, dass alle diese Tonbewegungen doch bloss, sofern sie zugleich ein bewegtes geistiges Leben nachbilden, künstlerisch wirken, dass sie selbst da, wo sie sich auf specielleren Gefühls-Ausdruck nicht einlassen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer seiner Erregungsweisen sind, und dass ihnen auch die Eigenschaft des Charakteristischen, wenn sie schön sein wollen, nie fehlen darf; gerade mit diesem Moment des Ausdrucks und der Charakteristik ist aber der Musik doch ein „Inhalt“ gewonnen, nämlich die Darstellung bestimmter Empfindungen und je nach Umständen auch Andeutung Empfindungen erregender Objecte.

„Die Musik, wurde oben gesagt, soll den Charakter des Schwebenden nicht verläugnen, über das Empfindungs-Gebiet nicht hinausgehen wollen; um so mehr folgt auch hieraus, dass sie durch die Form wirken, dass sie ihr ätherisches Material in feste, klare, akustisch gefällige, die Phantasie beschäftigende und drastisch erregende Formen bringen muss. Die feste Form (Periodicität, Stimmen-Verflechtung, thematische Entwicklung u. s. w.) bewahrt sie vor nebelhafter Unbestimmtheit und Verschwommenheit, vor Halt-, Zusammenhang- und Gestaltlosigkeit, die gefällige und drastische Form (Fluss und Figurirung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, schlagender Rhythmus) sichert sie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungslosigkeit; die Musik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect“ andererseits, damit Gehör, Gefühl, Phantasie gleichsam gereizt und genöthigt werden, ihre duftigen Gebilde einzusaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und sich ihnen hinzugeben, und so einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen.

„Aber es ist klar, dass durch diese Forderung, die Musik solle sich selbst an die Form binden und den Hörer durch die Form fesseln, weder pedantischer Formalismus, der bloss in den polyphonen Kunstformen das Heil erblickt, noch ein Formen-Cultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen, oder andererseits über harmonischem Schmelz die Melodie selbst verloren geht, noch endlich ein abstracter Form-Effect, der durch rhythmische Mittel überrascht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt ist. Diesen Einseitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der inneren Wahrheit und Tiefe, die Forderung, dass in der Musik bestimmte Empfindung sei und sich rein auspräge, ihre volle Berechtigung.

„Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, ist es, worauf die Schönheit der Musik entschieden beruht, nur freilich mit der näheren Bestimmung, dass sie doch mehr Musik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der subjectiven Kunstform ist die Musik trotz aller ihrer Freiheit der Architektur gegenüber doch ähnlich wie diese an die Formschönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Materials diese fordert (S. 898), wogegen sie für die Darstellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiel schildern und so durch concreten Inhalt interessiren, wie Malerei und besonders Poesie, kann sie nun einmal nicht, und sie ist nicht mehr sie selbst, sobald sie es versucht, wogegen sie doch wenigstens Musik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn sie einseitig melodisirt, harmonisirt, fugirt u. s. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formen-Cultus halten sich doch noch innerhalb der Gränzen der Musik selber, so lange jene nicht zu rein unakustischem und ausdruckslosem mathematischem Calcul, diese nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideen-Malerei, wo sie nicht vorübergehend eine Begründung durch besondere Umstände und Zwecke erhält, unmusicalisch frostig und hölzern oder unkünstlerisch nebelhaft und dunkel ist.“

Der zweite Paragraph der Lehre vom Stil (§. 793) behandelt die Stilarten. Die überwiegende Form erzeugt den strengen, hohen und idealen oder den anmuthigen, reizenden, drastischen (effectvollen) Stil, der überwiegende In-

halt den freien oder den charakteristischen (malerischen) Stil. „Das Gleichgewicht gibt den schönen Stil, der von den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteristik, an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt."

„Der schöne Stil ist der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener und frei schwebender Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstracten Regelmässigkeit frei in sich verarbeitende Stil, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, eben so aber Alles zu in sich gesättigter, abgerundeter, klarer Einheit zusammenfasst. Er befriedigt zwar für sich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteristische, das Anmuthige u. s. w. nicht bloss als Element, sondern auch in eigener selbstständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musicalischen Stils durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung und durch die Selbstbeschränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealismus, der in der Musik nun einmal Hauptsache ist, Rechnung zu tragen weiss."

Ist hier nicht Mozart vollständig gezeichnet? und ist er nicht eben desswegen, weil er alles, was hier vom schönen Stil verlangt wird, vereinigt, vorzugsweise der eigentliche Musiker?

Das vierte niederrheinische Sängerfest in Crefeld am 9., 10. und 11. August.

Die Tage des heiteren Festes liegen hinter uns. Schon am Vorabende des Festes hatten sich verschiedene auswärtige Sänger-Vereine zu demselben eingefunden; die Mehrzahl derselben erschien jedoch mit den Morgenzügen. Die Hauptstrassen der Stadt hatten sich zum Empfange der Sangesbrüder aufs festlichste herausgeputzt und prangten in reichem Fahnenschmuck. Schon früh Morgens boten dieselben ein reges Leben, ein geschäftiges Treiben, wozu namentlich der Zug der Musikchöre den Impuls gegeben. Die Hauptprobe, welche am Sonntag Morgens $10\frac{1}{2}$ Uhr begann, steigerte das Maass unserer Erwartungen und stellte uns in der Haupt-Aufführung wahrhafte Kunstgenüsse in Aussicht. Nach dem Mittagessen versammelten sich die Sänger, mit den Festzeichen geschmückt, in der Gesellschaft „Verein". Von hier aus zog nun die grosse Sängerschar, es waren nahe an 700, mit ihren prächtigen Fahnen und Bannern durch die Strassen der Stadt nach dem Festlocale. Reges Leben entfaltete sich gleich nach Ankunft der Sänger auf Driessenhof. Ueberall fröhliche Gesichter, nirgendwo Griesgram und Philisterthum; Begeisterung hatte an allen Enden Platz gegriffen: es galt ja, aufs Neue dem deutschen Männergesange Lorberreiser zu pflücken.

Das erste Concert ward in üblicher Weise mit einem Sängergruss an die auswärtigen Sangesbrüder eröffnet, welcher von Wilhelm sehr hübsch und wirkungsvoll componirt war und dem sich die Ouverture zu Iphigenie von Gluck anschloss. Hierauf folgte die „Hymne" von Neidhardt mit Orchester-Begleitung, die unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinecke ganz vorzüglich gesungen wurde. Besonderen Effect machte das Quartett der Herren Gebrüder Steinhaus, die heute wiederum als unvergleichliche Quartettsänger hervortraten. Nunmehr folgten die Einzel-Vorträge der Liedertafeln von Aachen und Elberfeld. Die erstere eröffnete den Reigen mit einer ziemlich flachen Composition. Ueberhaupt aber war die Ausführung sehr lobenswerth. Die Liedertafel von Elberfeld sang „Frühlingsnahen" von Kreutzer und „Auf dem Rhein" von Kücken hierauf recht schön und ärntete eben so, wie die aachener Liedertafel, reichen Beifall. Den Schluss der ersten Abtheilung bildete die „Dithyrambe" mit Orchester-Begleitung von Rietz, ein Werk von ausserordentlicher Wirkung. In die Einzelheiten desselben einzugehen, dazu bleibt uns hier kein Raum. Die Ausführung war des Werkes würdig. — Der so massensafte Chor, das treffliche Quartett der Gebrüder Steinhaus, der herrliche Tenor des Herrn Göbbels und der grandiose Bass des Herrn Remmertz aus München — alles war hier vereinigt und desshalb der Erfolg auch gewaltig.

Die zweite Abtheilung brachte uns zunächst die Fidelio-Ouverture. Wilhelm's „Lied vor der Schlacht" wurde, wie es die Composition erheischt, mit markiger Stimme gesungen, und unter der eigenen Leitung des Componisten gestaltete sich der Schlachtgesang zu einem ergreifenden. Von überaus grosser Wirkung war der Vortrag des bekannten Liedes von Kreutzer, „Die Capelle", welches in Folge des unaufhörlichen Beifalls und Da-capo-Rufens wiederholt werden musste. Die hierauf folgenden Vorträge des städtischen Männergesang-Vereins von Neuss gaben uns Kunde von dem Besitz frischer, kräftiger Stimmen und einer sorgfältigen Einübung; dennoch wollte das schwierige und sehr exact gesungene Lied von Franz Liszt nicht recht

ansprechen. Der „Orpheus" von Elberfeld trat hierauf in die Schranken und sang das „Heiraths-Gesuch" von Heinrich Schäffer mit grosser Virtuosität. Gegen die Wahl eines so niedrig komischen Stückes, welches wohl in eine heitere Gesellschaft, nicht aber auf ein Sängerfest passt, wäre allerdings viel zu sagen. Das Lied von Silcher, „In die Ferne", behagte uns allerdings mehr. Den würdigen Schluss des Concertes bildete der Doppelchor „O, wär' ich, wo bald die Schar" aus Oedipus auf Colonos von Mendelssohn.

Auch der zweite Tag des Festes verlief nicht minder günstig, als der erste. Morgens versammelten sich die Deputirten der einzelnen Vereine auf Tannenthal zur Wahl des Festortes und der Dirigenten für das fünfte niederrheinische Sängerfest. Als Festort wurde Elberfeld und zu Dirigenten die Herren Weinbrenner aus Elberfeld und Reinecke aus Barmen erwählt.

Das zweite Concert wurde eröffnet mit der ewig frischen Ouverture zum „Freischütz". Mit seltener Präcision wurde das herrliche Werk executirt. Von grosser Wirkung war die Arie mit Chor aus „Faust". Herr Göbbels erwarb sich auch durch diesen Vortrag grossen Beifall. Nicht minder wurde Herrn Remmertz reicher Beifall gezollt für den einfach edlen Vortrag der Arie „O Isis und Osiris" aus der Zauberflöte. Eine der schwierigsten Compositionen des diesjährigen Programms war unstreitig die Schneider'sche „Hymne an Jehova". Doch sei es zur Ehre der Sängerschar hier gesagt, sie bewältigte jede Schwierigkeit und beendete glücklich ein Werk, das bei einer Massen-Aufführung stets zu wünschen übrig lassen wird.

Die zweite Abtheilung eröffnete den Reigen mit der Ouverture zu dem Calderon'schen Lustspiele „Dame Kobold" von C. Reinecke. Unter der eigenen Leitung des Componisten gestaltete sich diese reizende Tonschöpfung mit all den zierlichen Figuren zu einem herrlichen Gebilde. Man fühlte aus dem ganzen Vortrage heraus, dass die Instrumentisten mit Begeisterung, mit wirklichem Feuer wirkten, mit Einem Worte: mit ganzer Seele schafften. Die Ausführung war desshalb auch vortrefflich. Das glänzende Werk, wie dessen ausgezeichnete Executirung bewirkte begeisterte Aufnahme und erwarb dem Autor und Dirigenten verdiente Huldigung. Mit voller Kraft wurde der Chor „Gebet während der Schlacht" von Weber vorgetragen, worauf „Die Märznacht" von Kreutzer folgte, ohne jedoch in Bezug auf die Ausführung den übrigen Leistungen gleichzukommen. Herrn Göbbels Vortrag der Arie aus Don Juan in *B-dur* haben wir unbedingtes Lob zu spenden, wie sich derselbe auch des wärmsten Beifalls zu erfreuen hatte. Der Doppelchor aus Sophokles' „Antigone" von Mendelssohn bildete hierauf den Schluss des Concertes, und er war ein würdiger und setzte dem Ganzen die Krone auf.

Seitens des Herrn Oberbürgermeisters wurde den auswärtigen Sängern, den Fest-Dirigenten u. s. w. in herzlichen Worten der Dank für das Gebotene an den Festtagen dargebracht, der aus der Mitte der Sänger dahin beantwortet wurde, dass die vielen Mühen und Arbeiten des Fest-Comite's in dem Gelingen des Festes ihre Würdigung gefunden. In ein Hoch auf dasselbe wurde allseitig eingestimmt. Ein Ball beschloss den zweiten Tag, der bis zum Grauen des Tages der Fest-Theilnehmer viele versammelt hielt.

Das Concert des dritten Tages bot uns in seinen einzelnen Nummern manche Perle. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouverture zur „Vestalin" von Spontini, und zwar in untadelhafter Executirung. Die Reihen der Chöre der beiden ersten Tage waren sehr gelichtet, nur noch die heimischen Sänger hatten sich zur letzten Aufführung eingefunden. Doch wurden dessen ungeachtet mit Feuer und Präcision die beiden Chöre „An das Vaterland" von C. Kreutzer und „Die Wacht am Rhein" von C. Wilhelm vorgetragen. Vortrefflich sang hierauf Herr Göbbels die Adelaide von Beethoven und ein uns unbekanntes, etwas unbedeutendes Lied. Die lebhaftesten, aufrichtigsten Beifallsbezeugungen wurden Herrn Göbbels allseitig zu Theil, und constatiren wir hier gern, dass der junge Künstler zur Verherrlichung des vierten niederrheinischen Sängerfestes, das in seinem Verlauf sich zu einem der glänzendsten Sängerfeste am Rheine gestaltete, das Seinige beigetragen hat. Wenn am ersten Tage die Einzel-Vorträge der Vereine sich einer grossen Theilnahme erfreuten, so nicht minder am dritten die Lieder für gemischten Chor: „Morgengebet" von Mendelssohn, „Wer in des Andern Auge lies't" von Wilhelm und „Frühlingsgedränge" von Hiller, welche überdies eine überaus wohlthuende Abwechslung in das Programm hineinbrachten. „Der frohe Wandersmann" für Männerchor von Mendelssohn schloss den ersten Theil.

Mit der Ouverture zum „Vampyr" wurde nach kurzer Frist wieder begonnen. Es war der letzte Haupt-Vortrag des Orchesters, der eben so, wie die früheren, trefflich zu nennen ist. Beide Capellen haben in ihren vereinten Leistungen ausreichend ihre Tüchtigkeit documentirt. Die Bass-Arie aus „Paulus" wurde von Herrn Remmertz zwar etwas unsicher gesungen, doch verfehlte trotz dessen sein

herrliches Organ eine grosse Wirkung nicht. Die Palme des Abends errang aber unstreitig Herr Reinecke, der, vielseitig an ihn ergangenen Bitten nachgebend, ein Clavier-Concert von Beethoven spielte. Wir haben an anderer Stelle schon mehrmals die hervorragenden Eigenschaften des Herrn Reinecke als Clavier-Virtuose gewürdigt; auch heute sind wir des Lobes voll. Er leistet in der That Grossartiges, indem er mit der denkbarsten Fertigkeit einen kraftvollen Anschlag und ein fast unerreichtes Pianissimo verbindet. Selbstredend spendete das zahlreiche Auditorium den lebhaftesten Beifall, der nicht enden wollte und worin das Orchester mit kräftigem Tusch einstimmte. Des „Jägers Abschied" von Mendelssohn bildete den Schluss des diesjährigen Festes, welches, wie wir uns fest überzeugt halten, viel dazu beigetragen hat, die niederrheinischen Sängerfeste für die Zukunft auf eine höhere Stufe künstlerischer Bedeutsamkeit zu erheben. **.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Johann Herbeck, Chormeister des wiener Männergesang-Vereins, hat sich einige Tage hier aufgehalten. Der kölner Männergesang-Verein veranstaltete ihm zu Ehren eine festliche Liedertafel, welche auch Dr. H. Marschner in Folge der Einladung des Vorstandes durch seine Gegenwart verherrlichte. Herr Herbeck, in welchem wir einen sehr tüchtigen Musiker und liebenswürdigen Mann kennen lernten, überreichte dem Dirigenten unseres Vereins, Herrn Musik-Director Franz Weber, bei dieser Gelegenheit das Diplom als Ehren-Mitglied des wiener Männergesang-Vereins.

Berlin. Der als Dirigent und Componist gleich rühmlich bekannte Herr A. Conradi verlässt am 1. October d. J. seine Stellung als Capellmeister des Königstädtischen Theaters und hat ein Engagement in gleicher Eigenschaft an der Kroll'schen Bühne angenommen.

Am 26. und 27 Juli fand in Sorau das zweite lausitzer Männergesang-Fest Statt; es war von 25 Vereinen beschickt, im Ganzen von etwa 550 Sängern besucht und wurde von dem Musik-Director Klingenberg aus Görlitz geleitet.

Das fünfte preussische Gesangfest fand am 2. bis 4. August in Danzig bei einer Anwesenheit von nahe an 1000 Sängern aus den Provinzen Ost- und Westpreussen Statt. Die Dirigenten waren Capellmeister Pabst aus Königsberg, Capellmeister Tschirch aus Gera und Genée aus Danzig. In gelungener Weise kamen Compositionen von Mendelssohn, Spontini, Dorn, Jul. Otto und Tschirch zur Aufführung. Der letzte Festtag vereinigte sämmtliche Sänger zu einer Lustfahrt auf Dampfbooten nach dem reizend gelegenen Orte Oliva.

Der verstorbene Chef des renommirten Banquierhauses Frege in Leipzig hat neben einem bedeutenden Vermächtnisse von mehr als 60,000 Thlrn. zu milden Zwecken auch die Kunst-Institute jener Stadt bedacht; so ist dem Theater-Pensionsfonds und dem Conservatorium ein Legat von je 2000 Thlrn. ausgesetzt worden. [Wir glauben, dass Schenkungen unter Lebenden für beide Theile weit angenehmer sind als Legate, und wünschen unseren Finanzgrössen in Köln, so wie dem Orchesterfonds und der Rheinischen Musikschule langes Leben!]

Die Musicalienhandlung von Nägeli in Zürich ist im Besitze einer bedeutenden Anzahl ungedruckter Compositionen grosser Tonsetzer der Vorzeit, welche von H. G. Nägeli hinterlassen wurden und jetzt käuflich zu haben sind. Auch viele Autographe finden sich in dieser Sammlung. Der gegenwärtige Chef der Handlung hat schon früher ein Verzeichniss dieser Werke drucken lassen und lieferte vor Kurzem noch einen Nachtrag dazu. Insbesondere zahlreich ist die Familie Bach vertreten. Ausserdem finden sich darin Werke von Graun, Haydn, Jomelli, Pachelbel, Stöltzel, Winter, Homilius, Rolle, d'Astorga, Frohberger, Händel, Krebs, Marcello, Venda u. v. A. Der gedruckte Katalog ist gratis zu haben, und wer sich für die Werke der genannten Autoren interessirt, kann denselben durch die erwähnte Musicalienhandlung beziehen.

Mailand, 25. Juli. Gestern Abends gelangte endlich die neue, von einer noch ganz jungen Dame, Karoline Ferrari, gedichtete und componirte Oper „Ugo" im Theater Santa Radegonda zur Aufführung. Die Verfasserin, Tochter eines ganz unbemittelten Elementarlehrers zu Lodi, musste die grössten Anfopferungen machen und der Theater-Unternehmung (Impresa) tausend Zwanziger zahlen, um die Inscenirung zu besorgen; denn bekanntlich will in der Regel hier kein Impresario bei einem Debut die Kosten wagen, und nur bewährte Compositeure und Sänger finden ein Entgegenkommen. Das junge Mädchen fand leider von keiner Seite die wohlverdiente Aufmunterung und Unterstützung; allein desto glänzender wird ihr Ruhm strahlen, nachdem sie glücklich alle Schwierigkeiten besiegt. Ihre Oper hat einen vollständigen Success erlangt.

Verdi wird im November in Neapel sein neuestes Werk, „König Lear", in Scene setzen.

Vieuxtemps unternimmt seine Reise nach America im Vereine mit Mad. Frezzolini, und diesen Beiden schliesst sich noch der Violoncellist Feri Kletzer an. Letzterer hat sich in jüngster Zeit in Paris und London einen namhaften Ruf erworben. Herr Kletzer ist ein geborener Ungar. Frühzeitig schon seinen Heimatsort Komorn verlassend, trat er als Zögling ins wiener Conservatorium. Sein Talent unterstützte seinen Fleiss, so dass er beim Austritte aus dem Institut bereits einen ziemlichen Grad von Reife in der Behandlung seines eben so schönen als schwierigen Instrumentes — des Violoncells — erlangt hatte. Die ersten Versuche, von seinem Können öffentliches Zeugniss abzulegen, hatten Ungarn und die Walachei zum Schauplatze, dienten indessen dem jungen Virtuosen mehr, um das in der Schule Erworbene zur höheren künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine eigentliche Laufbahn als fertige Erscheinung datirt sich erst von seinem erfolgreichen Auftreten in Konstantinopel. Mit gleichem Glück liess er sich in Deutschland hören, wo namentlich der König von Hannover sich für den jungen Künstler lebhaft interessirte und demselben als Zeichen seines Wohlwollens ein vorzügliches Instrument von N. Amati zum Geschenk machte. Nun wandte sich Kletzer nach Paris und London, wo er die Feuerprobe seiner Tüchtigkeit bestand; besonders war es die letztere Stadt, wo er unumwundene Anerkennung fand. Kletzer's Spiel verbindet mit einer äusserst glänzenden, rapiden Technik einen gediegenen und gefühlvollen Vortrag, den er besonders im Quartettspiel zur Geltung zu bringen versteht, wie denn überhaupt seine Richtung eine ernste, dem Besseren zustrebende ist.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 36. KÖLN, 5. September 1857. V. Jahrgang.

Der Fürst von der Moskowa.

(Nekrolog.)

Am 25. Juli starb in Paris an einem Nervenschlage der Fürst von der Moskowa, Sohn des Marschalls Ney, der sich den Fürstentitel in der Schlacht bei Borodino erobert hatte.

Geboren im Jahre 1803, sah er als Knabe noch den Glanz des ersten Kaiserreiches und blieb auch als Mann den politischen Grundsätzen und Gesinnungen treu, welche die grossen Erinnerungen, die sein Vater ihm hinterlassen hatte, von ihm heischten. Im Jahre 1828 vermählte er sich mit der Tochter von Jacques Lafitte und nahm in der militärischen und politischen Welt eine bedeutende Stellung ein. Von der Natur mit reichen Gaben des Geistes ausgestattet, besass er bei einem durchaus ernsten Streben für Kunst und Wissenschaft eine ausserordentliche Leichtigkeit der Auffassung und Aneignung der verschiedenartigsten Studien, so dass es nicht leicht einen Mann aus der höheren Gesellschaft gegeben, der eine so vielseitige Bildung mit so viel Gründlichkeit und so wirksamer Praxis im Leben verbunden, als der Fürst von der Moskowa.

Wir können an dieser Stelle nicht auf das, was er in seiner militärischen und politischen Laufbahn geleistet, eingehen; wir widmen diese Zeilen nur seinem Verdienste um die Tonkunst, für welche sein Tod ein wahrer Verlust ist.

Er hatte von der Natur ausgezeichnete musicalische Anlagen empfangen. Sie offenbarten sich früh, und ihre Entwicklung wurde durch eine ungewöhnliche Neigung zur Kunst beschleunigt. In seinem dreizehnten Jahre hatte er bereits eine Messe geschrieben, welche in Lucca aufgeführt wurde und selbst von Kennern ein lobendes Urtheil erwarb. Namentlich fiel das bei einem Knaben unerhörte Studium der Meister des alten Kirchenstils auf, das sich darin mit einem glücklichen Nachahmungs-Talente vereinigte.

Diese Richtung auf die alt-italiänische Kirchenmusik hat der Fürst von seiner Jugend an sein ganzes Leben hindurch verfolgt, gehegt und gepflegt, und hat dafür durch Sammlung, Aufführung und Verbreitung ausserordentlich viel gethan. Trotz der Vorliebe für diese Gattung, in welcher er sich auch durch eigene Compositionen versuchte, war sein Geschmack und seine Beschäftigung mit Musik doch durchaus nicht einseitig; er liess das Schöne in jeder Gattung gelten und arbeitete sogar in dem entgegengesetztesten Stile auch selbst, indem er später sein Talent der komischen Oper zuwandte.

Schon als Jüngling verwandte er viel Zeit, Geld und Mühe auf die Sammlung von handschriftlichen Compositionen der grossen Meister des sechszehnten Jahrhunderts, und seine Bibliothek wurde bald eine der reichhaltigsten im Fache der älteren Kirchenmusik. Er blieb aber nicht bloss beim Sammeln stehen, sondern sorgte auch für Veröffentlichung mancher von ihm zuerst wieder aufgefundenen Schätze, und suchte vor Allem, das Ausgegrabene für die gegenwärtigen Kunstfreunde wieder lebendig zu machen. Zu diesem Zwecke gründete er mit Adolf Adam die Concert-Gesellschaft für geistliche und classische Musik, deren Aufführungen die Auswahl der musicalischen Welt von Paris anzogen und sehr viel zur Läuterung des Geschmacks und zur Erweckung des Sinnes für Kirchenmusik beitrugen. Freilich hatte er auf diesem Felde gerade am meisten mit der Neuerungs- und Zerstreuungssucht der Pariser und mit dem gräulichen Zustande der Kirchengesang- und Orgelmusik in Frankreich überhaupt zu kämpfen; dennoch hat er mit unverwüstlicher Ausdauer sein Ziel verfolgt, und sein Wirken ist keineswegs ohne Einfluss geblieben; und übrigens muss man dergleichen Bestrebungen für die Kunst mehr nach der Absicht als nach dem Erfolge würdigen.

Dass solcher Mann, so künstlerisch begabt und gebildet, in einer so hohen gesellschaftlichen Stellung, auch in Bezug auf Förderung, Unterstützung und Gönnerschaft für Künstler und Kunst sich auszeichnete, braucht kaum erwähnt zu werden. Er widmete der Cultur des ganzen Gebietes der Tonkunst seine Theilnahme mit Rath und That, vorzüglich aber demjenigen Theile desselben, dem er seine besondere Liebe zugewandt hatte. Daher erfreuten sich namentlich historische Concerte wie die von Fétis in Paris zuerst, dann von Delsarte veranstalteten, seiner Protection, und die Gründung des Conservatoriums für geistliche Musik durch Niedermeyer fand in ihm eine feste Stütze.

Mitten unter seinen archäologisch-musicalischen Beschäftigungen fand er Zeit und Lust, Partituren für die komische Oper zu schreiben, — ein seltenes Beispiel bei einem Musiker von so ernster Richtung, das jedoch in Italien früher häufiger angetroffen wurde, wie unter Anderen Pergolese durch seine komische Oper *La Serva Padrona* eben so viel Ruhm ärntete, als durch sein *Stabat Mater*. Der Fürst von der Moskowa brachte seine Oper *Le Cent-Suisse* im Juni des Jahres 1840 auf das Theater der komischen Oper; sie wurde vom Publicum und von der Kritik gleich günstig aufgenommen und erlebte hundert Vorstellungen. Demoiselle Darcier, eine der anmuthigsten und geistvollsten Sängerinnen von Paris, trat darin zum ersten Male auf. — *Yvonne*, seine zweite Oper, wurde auf derselben Bühne im Jahre 1855 gegeben, hatte jedoch nicht einen eben so glücklichen Erfolg, wiewohl sie reich an Melodie sein soll. Nach der Mittheilung eines pariser Blattes beschäftigte sich der Fürst in dem letzten Jahre mit einer grossen dramatischen Composition, welche beinahe vollendet wäre.

Als Schriftsteller trat der Fürst zuerst in einem der Tonkunst ganz heterogenen Fache auf, durch eine Broschüre über die Verbesserung der Pferdezucht. Zu seinen Liebhabereien gehörten nämlich die Wettrennen, bei denen er 1828 und 1834 eine grosse Rolle spielte. Die Ansichten eines der ersten Sportsmen in Europa konnten nicht anders als Aufsehen erregen, und verschafften ihm eine Berühmtheit ganz anderer Art und in ganz anderen Kreisen, als den musicalischen. Später erschienen mehrere Aufsätze, meist artistischen Inhalts, von ihm im *Constitutionnel*, in der *France Musicale* und in der *Revue des deux Mondes*. In dem letzteren Journale zog besonders eine Reihe von Artikeln über Algerien an, welche die Eindrücke seiner Reise durch das französische Gebiet im nördlichen Africa auf charakteristische, scharfsinnige und geistvolle Weise wiedergaben.

Für Pianoforte.

Friedrich Grützmacher, Erinnerungen an das Landleben. Sechs charakteristische Tonstücke für das Pianoforte, componirt und Ihrer Hoheit der regierenden Frau Herzogin Agnes zu Sachsen-Altenburg gewidmet. Op. 24. Leipzig, C. F. Kahnt. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Diese sechs Nummern, welche meist niedliche Idyllen, Bilder aus der Natur und dem Landleben, enthalten, sind überschrieben: „Am Quell", „Im Grünen", „Ländlicher Brautzug", „Mondnacht", „Auf dem Tanzplane", „Abschied vom Lande". Sie erheben sich in ihrer mannigfachen Charakteristik schon über das Gewöhnliche und zeigen ausser einer regen Phantasie eine glückliche Begabung des Componisten, den inneren Gemüthszustand zu veräussern und dabei in eine für das Ohr ansprechende, melodische Form zu kleiden. Insbesondere werden sich hiernächst diejenigen Clavier-Dilettanten, die schon etwas auf dem Instrumente leisten können, ohne gerade auf besondere Virtuosität Anspruch machen zu wollen, bei der — im Allgemeinen nicht zu schwierigen — Ausführung dieser Tonstücke gewiss nicht unbefriedigt fühlen. Der Verfasser hat für Beseitigung von Unbequemlichkeit im Spiel möglichst Sorge getragen, ohne doch aber zugleich die Modernität der Spielart zu verläugnen, wo nun einmal das Pedal die Hauptrolle spielt, um das Instrument recht weit und breit zu entfalten, und überhaupt eine Klangfülle zu erzielen, die vormals von zwei Händen nicht geahnt wurde und nur von vieren ermöglicht werden konnte.

Nr. 1, „Am Quell". *Andante con moto, A-moll*, $^{3}/_{4}$. Eine bewegte Figur in Sechszehntheil-Triolen, an welcher sich zugleich die linke Hand in der unteren Octave fortlaufend mit betheiligt, malt jenes sanfte Murmeln, das in der Natur so süss und so tief durch das Ohr ins Gemüth dringt. — Nr. 2, „Im Grünen". *Allegretto grazioso, G-dur*, $^{2}/_{4}$. Im ersten Satze, der Haupt-Tonart, spricht sich eine ruhige Behaglichkeit aus, auf den ein dieser letzteren ähnlicher Charakter in *C-dur* folgt. Hierauf Wiederholung des *G-dur* und Schluss. — Nr. 3, „Ländlicher Brautzug". *Allegretto pastorale, C-dur*, $^{2}/_{4}$. Glockengeläute, hochzeitliche Musicanten und aus der fernen Kirche Orgelklänge bilden hier die der Phantasie des Spielers oder Zuhörers genug Beschäftigung gewährenden Hauptmomente. Obwohl man hier gleich Anfangs an Schumann's Vorbild erinnert wird, der in seiner „Pilgerfahrt der Rose" Aehnliches vorführt, so zeigt der Verfasser nichts desto weniger hier Eigenthüm-

lichkeit genug. Nicht recht mit dem Bilde im Einklange erscheint jedoch S. 8 die etwas trübe Abweichung (*Tranquillo*) und der unmittelbar darauf ausbrechende laute Jubel (*ff. pesante*). — Nr. 4. „Mondnacht". *Andante cantabile quasi larghetto, E-dur*, $^{3}/_{4}$. Die Cantilene wandelt dahin wie das ruhige Mondeslicht. Bei ihrer Wiederholung stellt sich der Bass in Triolen-Begleitung dazu. Am Schlusse derselben wollen einige mit beiden Händen ausgeführte, in Zweiunddreissigtheilen gebrochene Harmonieen auf ein einzelnes Sterngeflimmer hindeuten. Die völlige Gewissheit gibt das *Vivace, A-moll ppp* (eigentlich beginnt der *F-dur*-Accord). Der Mond ist ganz von einer Wolke verhüllt, es tritt die Unzahl der Gestirne hervor, die nun ihr Licht leuchten lassen, und es beginnt jetzt ein allgemeines Sterngeflimmer, bis endlich die dunkle Wolkenhülle weicht und der Mond in seinem vorigen Glanze (*E-dur*) durchbricht. Von diesem Augenblicke an macht eine Variation, die als solche auch recht eigentlich an ihrem Platze ist, eine in die möglichste Breite gehende, zugleich etwas schwierigere Ausführung. Das Thema, unter Pedal-Antritt fortklingend, rückt aus einer Hand in die andere, während eine oder die andere, zu einer Triller- oder Rouladen-Kette sich anstellend, abspringt, bis den wirklichen Schluss die von dieser bisherigen Umgebung befreite, ruhevolle Melodie andeutet. Diese Nummer ist unstreitig von allen die beste. Sie ist mit grosser Zartheit gehalten und kann, so auch ausgeführt, ihre Wirkung durchaus nicht verfehlen. — Nr. 5. „Auf dem Tanzplane", *Scherzo allegro moderato, C-dur*, $^{2}/_{4}$. Die Musicanten stimmen ihre Streich-Instrumente (vgl. Schumann's Pilgerfahrt der Rose), und es beginnen muntere Tanzweisen, von denen die zweite besonders durch ihren dreitactigen Rhythmus contrastirt. Unter die allgemeine Heiterkeit mischt sich aber mit Einem Male ein recht arges Hinderniss, ein wirklich ernsthafter Handel in Form eines Streites, der natürlich alle Tanzlust zerstört, sich nachgerade steigert und sogar bis in Leidenschaft und Wuth übergeht. Nun tritt Gewalt gegen Gewalt, noch mehr durch den Geist des Weines angefacht, der schon früher in den Köpfen zu spuken anfing. Es setzt wirklich noch blutige Köpfe. Zum guten Glück werden aber der Rädelsführer und sein Anhang gegriffen und vom Tanzplatze entfernt, auf dem nun nach wie vor die Lust beginnt und ihr Recht behauptet, als sei weiter gar nichts vorgefallen. — Nr. 6. „Abschied vom Lande", *Andante sostenuto, F-dur*, $^{4}/_{4}$. Obwohl dieses die schwächste Nummer, so tritt doch oft ein Ausdruck der Wehmuth unverkennbar hervor, insbesondere in den beiden Orgelpunkten. — Die Ausstattung ist schön, und besonders dürften die sechs niedlichen Bildchen auf dem Titelblatte interessiren.

Möge indess der Componist im Gebrauche einer seiner Lieblings-Harmonieen, dem übermässigen Sept-Accord, etwas vorsichtiger zu Werke gehen und die bösen Quinten künftig vermeiden, die zwar vielen Dilettanten-Ohren entschlüpfen, die aber ein- für allemal Schwarz auf Weiss da stehen und nicht hinweg disputirt werden können. Namentlich gibt S. 18 die unterste Zeile nicht weniger als vier derartige Fälle zu bedenken, welche die Kritik nun einmal und trotz ihres besten Willens nicht verschweigen darf.

Cöthen. L. Kindscher.

Das dritte niederländische National-Männergesang-Fest in Amsterdam am 14. und 15. August 1857.

Wenn man in Deutschland vielfach die Behauptung hört, dass die Männergesang-Feste sich überlebt haben, und auch in Holland die beiden letzten Gesangfeste die Befürchtung aufkommen liessen, dass es bei uns stark den Krebsgang gehe, oder dass die Holländer ohne kräftige Hülfe der deutschen Liedertafeln kein ordentliches Gesangfest herzustellen im Stande wären, so hat uns dieses letzte Fest durch die Gelungenheit seiner Aufführung um so angenehmer überrascht und überzeugt, dass die holländische Tonkunst auf diesem Gebiete, nach einem Anfange von jugendlicher Begeisterung, einem Durchgange durch etwas von demjenigen, was man Flegeljahre nennen kann, jetzt in ein Stadium des reifen, kräftigen Mannesalters getreten ist, welches das Beste für die Zukunft hoffen lässt. Unstreitig gehörte das letztgefeierte Fest, was Ausführung der Musikwerke und gemüthliches Zusammensein betrifft, zu den schönsten, die je gefeiert worden sind.

Nachdem die Sänger am 13. August sich am Bahnhofe der Rheinischen Eisenbahn zusammen gefunden hatten, zogen sie mit ihren Fahnen und Bannern nach dem Festlocale im Park, wo nach dem angebotenen Ehrenweine der Präses Herr A. W. Wythoff in einer kurzen Rede sie willkommen hiess, zugleich aber den Ernst des Festes, nämlich durch fleissigen Besuch der Proben eine gute Aufführung möglich zu machen, dringend ans Herz legte. Schon die erste Probe, Abends 7 Uhr, gab die beste Aussicht auf eine gelungene Ausführung; denn es zeigte sich schon darin, dass sämmtliche Liedertafeln gut eingeübt waren, und die energische Leitung der Herren Fest-Directoren Boers aus Delft und Heinze aus Amsterdam sicherte

den Erfolg. Ferner darf nicht unerwähnt bleiben, dass Amsterdam durch drei Liedertafeln, nämlich Eutonia unter Bertelsmann, Euterpe unter Heinze und *Amstels Mannenkoor* unter Richard Hol, schon einen Kern von 120—140 guten Sängern lieferte, welche die meisten Sachen schon von früher her kannten. Das Programm für den ersten Tag war: 1) Hymne für Solo, Chor, Blech-Instrumente und Pauken von J. A. van Eyken, früher Director der Liedertafel Euterpe, derselben gewidmet. Dieses Werk, im Jahre 1852 von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst mit dem Ehrenpreise gekrönt, scheint ein Lieblingsstück der holländischen Liedertafeln zu sein; denn es wurde unter der kräftigen und umsichtigen Leitung des Componisten mit besonderer Wärme und Frische gesungen und vom Publicum mit grossem Beifalle begrüsst. Dann folgten „Sommerlied“ von Mendelssohn und „Frühlingslied“ von C. M. von Weber. Im ersten Stücke glänzte besonders das Solo-Quartett und im zweiten der fein nuancirte Vortrag des Chors. Die Einleitung aus der Oper „Die Belagerung von Korinth“ von Rossini (mit französischem Texte) schloss die erste Abtheilung.

Der zweite Theil wurde eröffnet mit der Motette „Ich will singen“ von B. Klein, welche sehr brav gesungen und vom Publicum mit wahrer Begeisterung applaudirt wurde. Es folgten „*In't Bosch*“ von Verhülst, „Im Mai“ von C. Zoelner und der Jagdchor aus „Euryanthe“ von Weber. Von allen diesen Stücken war jedenfalls die Ausführung recht lobenswerth.

Der dritte Theil brachte den Waldchor aus „Der Rose Pilgerfahrt“ von R. Schumann, ein Jagdlied von J. J. Viotta und die Introduction aus „Ferdinand Cortez“ von G. Spontini. Letzteres Werk schien uns für grosse Massen weniger geeignet, obgleich auch hier die Ausführung von Chor und Orchester (das Park-Orchester zählt 60 Mann guter Musiker) zu loben war. Das Volkslied beschloss wie gewöhnlich den genussreichen Abend. Beim dritten Verse: „Beschirm', o Gott, beschütze das Vaterland“, erhebt sich gewöhnlich die ganze Versammlung — ein Beweis, dass Holland nicht allein ein Staat ist, sondern dass die Bewohner auch ein Volk sind, denn das *Da-capo*-Rufen nahm kein Ende.

Am folgenden Morgen fand eine gemüthliche Zusammenkunft der Sänger in einem Societäts-Garten, „*De Hereeniging*“, Statt. Abends wurde das zweite Concert mit der Fest-Ouverture von Hutschenruyter, deren Sie Sich vom rotterdamer Musikfeste her erinnern werden, eröffnet. Dann sang eine junge Liedertafel aus Haarlem ein Stück aus einem Psalm von van Bree und „Das Bild der Rose“ von Reichardt, eigentlich zwei Solo-Vorträge, um einen Bariton- und einen Tenor-Sänger hören zu lassen. Der Psalm von van Bree, ursprünglich mit Orchester, wurde mit einem ziemlich schlechten und verstimmten Pianino begleitet, was natürlich in dem grossen Locale keine erbauliche Wirkung machte. Ein paar Nummern vom Programm des vorigen Tages wurden dann wiederholt.

Der zweite Theil brachte eine Fest-Ouverture von van Bree, ein ziemlich flaches und inhaltloses Werk. Dann sang die alte, aber noch stets junge (oder lieber verjüngte) Liedertafel Eutonia „Im Walde“ von ihrem Director C. Bertelsmann und „Wein“ von Härtel mit einer solchen Präcision, einem solchen schönen Vortrage und mit schönen Stimmen, wie wir selten etwas hörten. Der Beifall des Publicums wollte auch kein Ende nehmen, bis man noch das „Soldaten-Trinklied“ von Bertelsmann zum Besten gab. Danach sang der Chor zwei Nummern vom vorigen Tage.

Das Comite hatte ferner Preis-Aufgaben für Männerchor ausgeschrieben; die eingegangenen, preiswürdig befundenen Compositionen wurden von den beiden festgebenden Liedertafeln „Euterpe“ und „*Amstels Mannenkoor*“ sehr schön gesungen. Danach wurden die Namensbriefchen eröffnet, und die beiden Sieger, nämlich Stille, Musik-Director in Maestricht, und R. Hol, Director der Liedertafel *Amstels Mannenkoor*, vom Comite jeder mit einer werthvollen goldenen Medaille gekrönt, Alles unter Fanfaren und lautem Beifall des Publicums. Wer die Holländer je bei solchen Gelegenheiten gesehen hat, wird wahrlich nichts von Phlegma gespürt haben. Nach dem Volksliede wurden sämmtliche Musik-Directoren, Componisten und Solosänger mehrmals gerufen. Ein sehr belebter Ball, der bis Morgens 6 Uhr dauerte, beschloss das schöne Fest, das vom herrlichsten Wetter begünstigt und nicht von der geringsten Unordnung getrübt wurde.

Indem wir dem Comite unseren Dank bringen für die Anordnung des ganzen Festes, müssen wir leider mit einer Dissonanz schliessen. Während in Deutschland die Behörden sich bei derartigen Festen dem Comite anschliessen, war hiervon in Amsterdam keine Spur. Die städtische Regierung hatte nicht allein alle directe oder indirecte Hülfe verweigert, sondern auch sogar unterlassen, den halbstündig weiten Weg vom Bahnhofe bis zum Park mit Wasser besprengen zu lassen! So wirbelte denn ein solcher Staub auf, dass es zu verwundern war, dass die Sänger Abends noch singen konnten. Ferner hatte die zoologische Gesell-

schaft *Natura artis Magistra* das Ersuchen des Comite's, den Sängern den Zutritt zu ihren Localen gratis zu gestatten, förmlich abgelehnt! Das ist der Zopf, der den amsterdamer Notabilitäten noch recht dick anhängt.

R. S.

Das Musikfest in Worcester am 25., 26. und 27. August.

Die Musikfeste in Worcester, Gloucester und Hereford unterscheiden sich von den übrigen in England veranstalteten durch den wohlthätigen Zweck, der damit verbunden ist: die Erhaltung und Vermehrung eines Unterstützungs-Fonds für Witwen und Waisen von — Tonkünstlern? Nein, von Geistlichen. Desswegen werden die Kirchen dazu hergegeben, es findet bei den Morgen-Concerten Gottesdienst und Predigt Statt, der Eintritt ist frei, doch wird an den Kirchthüren für den genannten Zweck gesammelt. Das Institut ist alt; die oben genannten Tage vereinigten die Chöre der drei Städte zum einhundert vierunddreissigsten Feste. Die Sammlungen an den Thüren brachten am ersten Tage 259 L. St. 10 Sh. ein, am zweiten 221 L. St. 5 Sh., am dritten 245 L. St. 2 Sh. — nahe an 5000 Thlr. — Daneben aber werden im Concertsaale Abend-Concerte gegen Eintrittsgeld gegeben.

Dass hier der Zweck Einfluss auf die Programme hat, leuchtet ein; doch ist dieser nicht so arg anti-künstlerisch, als manche englische Blätter ihn darstellen. Sind denn die Programme der Abend-Concerte (*Miscellaneous Concerts*) weniger pasteten- und ragoutartig bei den grossen Musikfesten in Birmingham, Bradford u. s. w.? Der Geschmack des englischen Publicums ist überall derselbe: Mittags Kirche und Abends Theater, Mittags Oratorium und Abends musicalische Mixtpickles.

Am ersten Tage wurden in der Kirche neben mehreren Compositionen englischer Tonsetzer (unter denen sich ein Anthem von Dr. Elvey auszeichnete) das dettinger *Te Deum* von Händel und Mendelssohn's 55. Psalm mit Sopransolo aufgeführt. Die Predigt war diesmal die Hauptsache. — Das Abend-Concert in *College Hall* brachte dagegen 16 Nummern von 14 verschiedenen Componisten, von Haydn bis auf Verdi herab. Von grösseren Sachen wurden Mendelssohn's Sinfonie in *A-moll* (in sehr mittelmässiger Ausführung), Beethoven's Egmont-Ouverture (besser) und Mendelssohn's Finale aus der Oper Lorelei gemacht. Letzteres hatte den grössten Erfolg von allen, wozu der Vortrag der Solo-Partie durch Clara Novello vorzüglich beitrug. Neben ihr konnte eine junge Sängerin, Louise Vinning, wiewohl mit recht hübscher Stimme begabt, keinen bedeutenden Eindruck machen. Auch war die Wahl der Arie aus dem Trovatore: „*Tacea la notte*", eine verfehlte. Dieselbe Oper musste auch Thema's zu einer Violin-Phantasie von Sainton hergeben. Ausserdem sangen Madame und Herr Weiss, Miss Dolby, Sims Reeves, Gardoni (Terzett aus Graf Ory mit Frau Novello und Weiss) und Formes (Romanze aus dem Nordstern und Mozart's *Non più andrai.*)

Am zweiten Tage war Morgens Mendelssohn's Elias die Hauptsache. Man darf an die Oratorien-Aufführungen in der Provinz nicht den Maassstab der Hauptstadt oder gar der Musikfeste in Deutschland legen; von vollkommenem Zusammenwirken kann kaum die Rede sein, da eine eigentliche Gesammtprobe gar nicht Statt findet; nur die Chöre werden in den einzelnen Städten vorher studirt — alles Uebrige, Dirigent, Solisten, die Hälfte des Orchesters, kommt fix und fertig aus London und hält auch ohne Probe das Ganze zusammen. Es ist allerdings mitunter bewundernswerth, wenn ein grosses Oratorium bei alledem noch ziemlich gut geht; aber an eine vollendete Ausführung ist unter solchen Umständen doch nicht zu denken. So war denn auch die diesmalige gar mangelhaft, wie denn z. B. das Doppel-Quartett im ersten Theile ganz verunglückte. Dennoch machten die Massen in der weithallenden Kirche, von Orgel und starkem Orchester gehoben, oft eine grosse Wirkung, und die Sologesänge waren vortrefflich, wie es bei Künstlern wie Novello, Dolby, Reeves und Gardoni, Formes (Elias) nicht anders zu erwarten ist.

Das Abend-Concert dieses Tages brachte zunächst eine Auswahl aus Weber's Freischütz, die Ouverture und Introduction „Durch die Wälder" (Sims Reeves), Caspar's Trinklied (Formes, da capo), Scene der Agathe (Novello), Terzett aus dem zweiten Acte, Cavatine der Agathe (Mad. Weiss), Brautjungfern- und Jägerchor. Mitten im Vortrage der Cavatine trat der Herzog von Cambridge in den Saal. Der Gesang wurde auf der Stelle abgebrochen und das Volkslied angestimmt (die Soli durch Mad. Novello und Reeves), welches die Versammlung stehend anhörte. Der Herzog nahm seinen Platz ein, und Mad. Weiss begann die Cavatine wieder von vorn an. Hierauf sang Miss Dolby noch eine Arie von Meyerbeer, Gardoni eine Romanze aus Fra Diavolo (da capo), und Herr Cusius spielte Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Pianoforte recht brav. Sie meinen vielleicht, damit sei das Concert doch wohl aus gewesen? Bitte — damit schloss der erste Theil. Hier kann

man Göthe's Verse treffend parodiren: „Nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von — englischen Musikfest-Tagen!" Nun folgte erstens noch eine Kleinigkeit, Beethoven's achte Sinfonie, und darauf sechs meist sehr lange Gesangstücke von Händel, Rossini, Verdi und Meyerbeer. Das Ganze schloss mit der Weihe der Schwerter aus dem vierten Acte der Hugenotten. Der Beethoven'schen Sinfonie mangelte die Präcision und Feinheit des Vortrags, welche sie verlangt; sie wurde indess mit ungetheilter Aufmerksamkeit angehört, was ein Berichterstatter aus Worcester dadurch erklärt, dass „die grosse Mehrheit der Zuhörerschaft bei diesem langen und zusammenhangenden Musikstücke sich sichtbar von der Uebersättigung erholte, die von einer fortwährenden Reihe von Bruchstücken unzertrennlich ist." Köstlicher Gedanke, in der Mitte eines üppigen Gastmahles durch ein tüchtiges Rostbeaf den Magen zur Verdauung der ferneren Leckereien zu stärken!

Am dritten Tage fanden bloss Aufführungen in der Kirche Statt, und zwar die Sinfonie-Cantate „Lobgesang" von Mendelssohn vollständig; hierauf eine Auswahl aus Costa's Oratorium Eli (neun Nummern) und aus Händel's Israel in Aegypten (sechs Nummern). Mendelssohn's „Lobgesang" wurde zum ersten Male auf den Musikfesten dieser Gegend aufgeführt; die Composition hatte grossen Erfolg und wurde auch im Ganzen gut ausgeführt.

C. A.

Zu Karl Czerny's Leben *).

Karl Czerny wurde am 20. Februar 1791 in Wien in der Vorstadt Leopoldstadt Nr. 147 geboren, wo sein Vater Wenzel Czerny durch Clavier-Unterricht sich seinen Unterhalt erwarb. Er soll in seinem dritten Jahre schon gegen zwanzig Stückchen auf dem Piano gespielt haben.

Von 1795 bis nach 1804 war das Czerny'sche Haus ein Sammelplatz der vorzüglichsten Musiker damaliger Zeit, z. B. Abbé Gelinek; Joseph Lipawsky, einer der besten Organisten und Clavieristen, besonders durch sein Avistaspielen berühmt, worin vielleicht nur Beethoven ihn übertraf (gestorben 7. Januar 1810); der alte liebenswürdige Wanhall, ein gründlich gelehrter, vielseitiger Tonsetzer und trefflicher Clavierspieler (gestorben im August 1813); Rafael, ein sehr anmuthiger Clavier- und Orgelspieler; endlich Krumpholz (Bruder des berühmten, in Paris verstorbenen Harfen-Virtuosen), Violinist im Orchester des k. k. Hoftheaters, ein höchst gefühlvoller Kunst-Enthusiast und einer der Ersten, welche Beethoven's Grösse ahnten und erkannten. Er hängte sich auch an Beethoven mit einer Beharrlichkeit und Aufopferung an, dass dieser, obschon er ihn immer nur „seinen Narren" nannte, ihn als intimsten Hausfreund aufnahm, ihn mit jedem Compositions-Entwurfe sogleich bekannt machte und ihm überhaupt das grösste Vertrauen schenkte.

Schon im Jahre 1800 trat Czerny mit dem *C-moll*-Concerte von Mozart zum ersten Male öffentlich auf. In diesem Jahre noch wurde er durch Krumpholz zu Beethoven geführt. Dieser erste Besuch, es war an einem Wintertage, blieb ihm bis an sein Ende genau im Gedächtnisse. Beethoven wohnte damals im tiefen Graben bei der kleinen Weintraube, und es befanden sich gerade seine beiden Brüder, so wie Ignaz Schuppanzigh, Paul Wranitzky, Süssmayer und noch einige Personen bei ihm. Es sah höchst wüst und unordentlich aus. Alles lag voll Papiere, kaum ein ordentlicher Stuhl war vorhanden. Beethoven, struppigen, schwarzen Haares, gebräunter Gesichtsfarbe, steckte in einer langhaarigen, dunkelgrauen Jacke und gleichen, damit zusammenhangenden Beinkleidern, so dass er dem Bilde des in Felle gekleideten Robinson in Campe's bekanntem Buche nicht unähnlich sah. Czerny spielte Mozart's Concert in *C-dur* (*posthume*) und mehrere andere Stücke.

Beethoven äusserte sich über des Knaben Anlagen freundlich und günstig, und erbot sich, ihn als Schüler anzunehmen. Er unterrichtete ihn zuerst nach Emanuel Bach's Clavierschule und späterhin studirte er ihm die meisten seiner eigenen bis dahin erschienenen Clavierwerke ein. Mit nicht weniger Eifer begann Czerny nun auch dem Studium des theoretischen Theiles der Musik sich unter Anleitung seines Vaters zu widmen.

Um 1801 wurde Czerny bei der Witwe Mozart bekannt, und von da schrieb sich sein freundschaftliches Verhältniss mit dem jungen W. A. Mozart her, der (am 26. Juli 1791 geboren) mit ihm von gleichem Alter war. Der ältere Bruder war damals schon in Italien. Bei der Witwe Mozart und dem dänischen Staatsrathe Georg Nik. v. Nissen (ihrem späteren Gemahl) hörte Czerny zum ersten Male den eben aus London zurückgekehrten J. N. Hummel und durch ihn ein Spiel, von dem er früher keine Ahnung gehabt. Auch die alten Freunde und Schüler Mozart's, Abbé Stadler, Schenk, Eberl und Krommer u. s. w. lernte er daselbst kennen.

*) Wir entnehmen obige Notizen auszugsweise einer „biographischen Skizze" von Eugen Eiserle in der Neuen Wiener Musik-Zeitung Nr. 33 und 35. — Man vgl. Nr. 30 und 31 der Niederrh. Musik-Zeitung. Die Redaction.

1802 fand Czerny Zutritt in dem gräflich Czernin'schen Hause, und es gestaltete sich bald zwischen ihm und dem Grafen Eugen ein freundliches Verhältniss, so dass er fast täglich die Abende dort zubrachte. Jedes Frühjahr wurden Sonntags von dem Grafen und den jungen Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Grafen Stadion u. A. nebst ihren Hofmeistern Ausflüge in die Umgegenden Wiens gemacht, von denen auch Czerny niemals ausgeschlossen blieb. Dies waren überdies eigentlich die einzigen Erholungen in seinen Jugendjahren.

Im Jahre 1804 erschien das erste Opus von Czerny's Compositionen: „Concertante Variationen für Clavier und Violine über ein Thema von Krumpholz", in Stich, welche er mehrmal mit Mayseder vorzutragen Gelegenheit fand.

In demselben Jahre sollte Czerny mit seinem Vater eine Kunstreise unternehmen, zu welchem Behufe ihm Beethoven ein sehr ehrenvolles Zeugniss ausgestellt hatte (das er stets als ein werthes Andenken bewahrte); allein die bald darauf eingetretene kriegerische Zeit vereitelte das Reise-Project.

In den Jahren 1804 und 1805 kam er regelmässig wöchentlich zu dem grossen Mäcen Fürsten Lychnowski, wo er, da er nicht allein alle Beethoven'schen, sondern überhaupt alle guten Clavierwerke der damaligen Zeit auswendig wusste, häufig vorspielen musste. Bei dem spärlichen Einkommen seines später auch noch sehr kränklichen Vaters fing Karl Czerny schon in seinem 14. Jahre an, selbst Unterricht im Fortepianospiel zu ertheilen.

In den Jahren 1809—1810 wurde Czerny bei Baron Hügel eingeführt, wo er M. Clementi kennen lernte. Später wurde er der Lehrer der Belleville aus München, welche sich bis 1819 bei seinen Eltern in Kost und Wohnung befand. Sie machte später mit ihrem Vater sehr vortheilhafte Reisen und vermählte sich dann mit dem Violinisten Oury zu London.

Um diese Periode galt Karl Czerny schon als der gesuchteste Mentor, und war als solcher auch die ganze Tageszeit über thätig. Um seinen Schülern Gelegenheit zu geben, ihre Fähigkeiten vor Zuhörern zu zeigen, begann er 1816 in der Wohnung seiner Eltern musicalische Cirkel zu veranstalten. Nebst seinen Schülern und Schülerinnen wirkten daselbst auch die Baronin Dorothea Ertman, Frau von Cibbini, Frau Nanette Streicher, der ausgezeichnete Violinist Rovelli und viele andere Künstler mit. Um 1820—1821 war Beethoven selbst sehr oft zugegen und phantasirte zu verschiedenen Malen mit all der Kunst, die nur ihm eigen war. Das waren wohl auch die letzten Fälle, wo dieser sich vor vielen Zuhörern dazu herbeiliess.

1818 wurde Czerny von Anton Diabelli ersucht, ihm eine Composition zu liefern. Er gab ihm ein zufällig fertig gewordenes Rondo „*Sur une cavatine de Carafa*" *à quatre mains*, Op. 2, welches bei seinem Erscheinen ungewöhnlichen Antheil fand, und von diesem Augenblicke an wurde er nicht nur von allen wiener Musik-Verlegern, sondern auch vom Auslande derart mit Anträgen überhäuft, dass er alle freien Morgen- und Abendstunden anwenden musste, um dieselben zu befriedigen.

„Ungefähr in demselben Jahre (1818) wurde eines Morgens ein kleiner, bleicher Knabe zu ihm gebracht, dessen Spiel zwar völlig roh und regellos war, der aber namentlich im Phantasiren über gegebene Motive ein wahrhaft ausserordentliches Talent zeigte. Sein Vater bemerkte, dass er mit ihm aus Ungarn nach Wien übersiedeln wolle, falls Czerny sich herbei liesse, ihn zu unterrichten. Dieser sagte zu, und im nächsten Jahre kam der Knabe wirklich mit seinem Vater und brachte ohne Ausnahme jeden Abend, oft selbst bis spät in der Nacht, bei Czerny zu. Clementi's Werke, welche Czerny zuerst mit ihm vorzunehmen für nothwendig erachtete, wollten wohl dem feurigen, stets lustigen Knaben nicht sonderlich munden, er übte sie aber dennoch mit grösster Aufmerksamkeit ein, und schon ein Jahr darauf hatte er so riesenmässige Fortschritte gemacht, dass er Hummel's Concerte in *A*- und *H-moll* mit einer Vollendung producirte, welche in Wien das grösste Aufsehen erregte. Dieser Knabe war Franz Liszt. — Wenn derselbe, statt 1821 schon auf Reisen zu gehen, noch einige Jahre in Wien zugebracht und studirt hätte, wäre es wohl für die Entwicklung seines Compositions-Talentes, das sich damals ebenfalls deutlich manifestirte, besser gewesen!"

Am 26. März 1827 musste Czerny das schmerzliche Gefühl erleben, seinen hochverehrten Lehrer Beethoven — mit dem er 26 Jahre lang in ununterbrochener freundschaftlicher Verbindung gestanden — durch den Tod zu verlieren. Beethoven hatte besonders in letzterer Zeit ein so grosses Gefallen an der ruhigen Häuslichkeit Czerny's gefunden, dass er sich mehrmals gegen ihn äusserte: „Ja, wenn ich bei Ihren Eltern wohnen könnte, dann wäre ich versorgt."

In demselben Jahre 1827 noch wurde auch Czerny's Mutter und fünf Jahre später sein Vater vom Tode dahingerafft. Sie liessen ihrem einzigen Sohne das schöne Bewusstsein zurück, ihnen ein sorgenloses, ruhiges Alter bereitet zu haben.

Czerny setzte noch ein paar Jahre das Unterrichtgeben in thätiger Weise fort (ungeachtet er bereits im Besitze eines Vermögens von wenigstens 40- — 50,000 Fl. gewe-

sen sein mag); von 1835 an aber übernahm er nur selten mehr und bloss solche Schüler, deren Talente einen besonderen Erfolg versprachen. Döhler, Jul. Egghard, J. A. Pacher, Karl Haslinger u. s. w. sind aus Czerny's Schule hervorgegangen.

1836 machte er eine Erholungsreise nach Leipzig, 1837 nach London und Paris und 1846 in die Lombardei. Seitdem hat er seine Vaterstadt nicht mehr verlassen und sich ausschliessend der Composition gewidmet, was ihm gleichsam Lebensbedürfniss geworden, und zwar um so mehr, da er unverheirathet war, weder Geschwister noch Verwandte hatte, auch an der Geselligkeit keinen Antheil nahm. Seine Lebensweise glich dem gleichförmigen Schlage einer Uhr. Seit vielen Jahren kam er täglich in den Vormittagsstunden zwischen 10—11 Uhr in den Laden des Hof-Musicalienhändlers C. A. Spina, wo er die Zeitungen las, die Tages-Vorfälle sich erzählen liess und dann gegen 1 Uhr Mittags nach Hause zum Speisen ging. Nachmittags kam er nur selten aus seinen vier Wänden, verliess er aber dieselben, so konnte man gewiss sein, dass er auch in die Spina'sche Kunsthandlung eintreten werde. Der kleine, magere Mann mit dem freundlichen Gesichte, in der einfachen, reinlichen, aber altmodischen Kleidung, der jedem, der in den Laden trat, eine Prise Tabak offerirte, war Karl Czerny.

So kam endlich die neunte Abendstunde des 15. Juli 1857 heran, in welcher er für immer die Augen schloss. Friede seiner Asche!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Neuwied, 22. August. Gestern Abends hat der Flügel'sche Gesang-Verein eine musicalische Vesper in der Mennoniten-Kirche veranstaltet, welche durch ein Orgel-Vorspiel (der Choral „Ich hab' meine Sach' Gott heimgestellt" von J. S. Bach) des k. Musik-Directors Herrn G. Flügel eröffnet wurde, worauf ein *Kyrie quotidianum* von G. Flügel, das *Tenebrae factae sunt* von Mich. Haydn, das *Ave verum* von Mozart und „Du Hirte Israels" von Bortniansk! gesungen wurden. Am Ausgange der Kirche wurde zum Vortheil der Abgebrannten in Traben gesammelt. Der fürstliche Hof war durch das Eintreffen hoher Gäste verhindert, dem geistlichen Concerte beizuwohnen. — Es ist sehr erfreulich, dass Herr Musik-Director Flügel wieder Zeugniss einer öffentlichen Thätigkeit zum Besten des Aufblühens der Tonkunst in unserer Stadt gegeben hat; möge er auch die gebührende Unterstützung und Ermuthigung finden; denn wo solche Talente wie Gustav Flügel aus Mangel an Theilnahme oder aus Ueberfluss an Kleinstädterei zu feiern genöthigt sind, da kann es mit der wahren Kunst nicht vorwärts gehen.

Aus Thüringen. Das am 29. und 30. Juli in Ilmenau abgehaltene Gesangfest mit grosser Sängerfahrt über den Gabelbach und Gückelhahn hat alle Erwartungen weit übertroffen. Ausser den beiden Gesang-Vereinen von Ilmenau, deren Absonderung in der alten friedlichen Bergstadt nur zu beklagen ist, waren vereinigt und vertreten durch beinahe 400 Sänger die Liedertafeln von Gehren, Gotha, Hildburghausen, Königsee, Langewiesen, Mehlis, Oehrenstock, Plaue, Remda, Saalfeld, Schleusingen, Suhl, Schmalkalden, Ruhla und Zella. Nachmittags 3 Uhr bewegte sich der Zug in die mit Zuhörern überfüllte Kirche, wo der erhebende Choral: „Ein feste Burg", die Vorträge eröffnete, dem in kurzen Zwischenräumen das Vater unser von Geissler, die Motette „Aufersteh'n wirst du" von B. Klein und eine Hymne von Berner, „Der Herr ist Gott", in wohlgelungener Aufführung, abwechselnd unter Leitung des Stadt-Cantors Zimmermann und Einnehmers Neumann folgten und mit allgemeiner Befriedigung aufgenommen wurden. Aus der Kirche verfügten sich Sänger und Hörer wiederum in geordnetem Zuge mit den beiden Musikchören und fliegenden Fahnen auf den Festplatz. Im Gesammtchor wurden vorgetragen: Liedesfreiheit von Marschner, Forschen nach Gott von Kreutzer und der Abschied vom Walde von Abt. Abwechselnd sangen die einzelnen Liedertafeln unter Leitung ihrer Vorsteher zum Theil gar herrliche Lieder. Am Schlusse nahmen die Vereine die für sie bestimmten Tafeln, die den Festplatz einrahmten, ein, bis gegen 9 Uhr Alle nach dem Felsenkeller zogen, wo ein von der Stadt gegebener Festball den Schluss machte. Die Krone des Festes war am folgenden Tage der Sängerzug auf dem Gabelbach und Gückelhahn. Die Zahl der Theilnehmer ward vermehrt durch einen Zug von Bewohnern Arnstadts. Nach 10 Uhr setzte sich der Festzug, wohl 2500 Menschen, mit seinen Musikchören in Bewegung. Am alten Gückelhahn schaarten sich die Sänger um ihre Führer und liessen Mendelssohn's „Wer hat dich, du schöner Wald" im vollen Chor ertönen, viele im Stillen wohl als Dankeslied der erlauchten Fürstin, der Gründerin des Thurmes, der „hoch da droben" in das herrliche Thüringer Land hineinschaut. Als aber am Berges-Abhange in feierlich-ernster Weise das herrliche Göthe-Lied „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'" den Mahnen des deutschen Barden und seines fürstlichen Freundes, des grossen Karl August, dargebracht und weithin in die Berge, Wälder und Thäler getragen wurde, da herrschte lautlose Stille rings umher. Das herrlichste Wetter begünstigte die Feier, welche lebhaft den Wunsch nach Wiedererweckung der alten grossen Verbrüderung zu Einem schönen Sängerbunde in Thüringen und Sachsen hervorrief. Möchte er zur schönen Wirklichkeit werden! das wäre der würdigste Dank, welcher den Behörden der Stadt, den Festordnern und Festleitern, den Chor-Dirigenten und allen Mitwirkenden gebracht werden könnte! — Noch müssen wir erwähnen, dass bei der Waldesfahrt auch der bedrängten Männer aus Schleswig-Holstein gedacht wurde und die Sammlung eine namhafte Summe einbrachte. Z.

Hamburg. Roger wird im Laufe des nächsten Winters in unseren Concerten singen. — Fräul. Frassini ist mit ihrem Vater, dem Herrn Capellmeister Eschborn [der nicht angeben sollte, dass sein ehrlicher und kunstberühmter Name durch seine Tochter verschmäht wird!], aus Helgoland, wo sie vier Wochen lang das Seebad gebraucht hat, hieher zurückgekehrt, da ihr Engagement beim hiesigen Theater am 1. September beginnt. — Unter den Gästen der letzten Zeit ist Herr Hrabanek von Brünn auszuzeichnen als ein trefflicher Baritonist. — Aus Doberan schreibt man, dass Fräul. Agnes Büri bei der dortigen Oper, wo sie als Amino auftrat, Furore gemacht habe.

Am 17. August starb zu Nemtschitz in Böhmen der fürstlich Auersperg'sche jub. Oberamtmann und Güter-Inspector Jos. Paul Dreyschock, Vater des bekannten Clavier-Heroen Alexander und des leipziger Concertmeisters Raimund Dreyschock, im 71. Lebensjahre.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 37. | **KÖLN, 12. September 1857.** | **V. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

Ich bin im Rückstand — aber was kann man thun, wenn die ganze pariser Musik im Rückstand ist? Doch davon nächstens. Heute berichte ich nur über das Neueste, und das ist ein Ereigniss: Weber's Euryanthe in Paris.

Bisher kannte man hier aus dieser Oper nur die Ouverture, ein Stück aus dem Finale des ersten Actes und den Jägerchor. Diese drei waren der Ehre der Aufnahme in das Repertoire der Conservatoire-Concerte für würdig gehalten worden; unwürdig war es aber, dass man sich erlaubt hatte, den Jagerchor mit Zusätzen zu verbrämen. Nur in wenige Kreise einzelner Künstler oder Dilettanten ernster Richtung war der Clavier-Auszug gedrungen, den Brandus mit deutschem und französischem Texte (letzterer in recht guter Uebersetzung von Maurice Bourges) herausgegeben hatte.

Da sah sich das *Théâtre lyrique* bei der Armuth im Vaterhause nach der Fremde um. Man erinnerte sich eines gewissen Carl Maria von Weber aus dem Lande „der Träume, des Magnetismus, des Somnambulismus", man holte den Freischütz wieder hervor und machte ihn zurecht für die Pariser; man wagte sich an den Oberon, machte auch ihn zurecht, und die Pariser staunten und jauchzten. Mittlerweile hatte auch in Concerten die Musik zur Preciosa entzückt — was war natürlicher, als dass die Direction des genannten Theaters auch zur Euryanthe griff, die allein noch übrig war?

Aber du lieber Himmel! eine so düstere, melancholische, sentimental-absurde Geschichte mit der wimmernden Unschuld und der grossen Schlange *in natura* auf einer pariser Bühne? Nichts Pikantes, nichts Frivoles, nichts Lustiges, nichts Komisches zur Abwechslung darin, und der Ernst noch obenein sehr dumm! Was sollte man damit? Hier galt es, einen kühnen Derangeur zu finden, um das lyrische Drama zu arrangiren. Er fand sich; Herr de Saint-Georges bebte nicht vor der Aufgabe zurück, de Leuven reimte die nöthigen Verse dazu, und siehe da! am 1. September wurde zum ersten Male in Frankreich aufgeführt: *Euryanthe, Opéra fantastique en 3 actes et 5 tableaux de Weber.*

Eine phantastische Oper? Was ist denn Phantastisches an der Euryanthe? — Ei, was nicht darin ist, das macht man hinein. Die Franzosen können sich nun einmal unseren Weber nicht anders als diabolisch und phantastisch denken — Alles muss Wolfsschlucht sein. Sein Concertstück, sein Duo für Clavier und Clarinette, Alles heisst in Paris phantastisch. Wie hätte vollends eine Oper diesem stehenden Prädicat entgehen können? Da nun aber in der deutschen Euryanthe nichts von Zauber und Geisterspuk zu finden, so musste Uebersinnliches, Aussernatürliches, Zauberei, Zigeunerei, Schattenspiel und Teufelei hinein arrangirt werden. Ohne dieses kein Publicum, kein Heil für Weber in Paris. So entstand denn die französische Euryanthe in folgender Gestalt.

Der Ritter Odoard (Adolar) liebt Euryanthe, der Herzog, dem er das Leben gerettet, hat den Tag der Vermählung bereits festgesetzt. Graf Reynold (Lysiart), der verschmähte Nebenbuhler, sprüht Zorn und Rache. Zur Helfershelferin verbündet sich Zarah mit ihm. Zarah? Wer ist das? Das ist Eglantine, oder vielmehr, das war Eglantine; jetzt ist sie eine orientalische Hexe im Zigeuner-Costume. Odoard-Adolar hat sie aus Palästina mitgebracht, sie liebt ihn und will Euryanthe verderben. Obwohl sie das auf geradem Wege thun könnte, da sie sich mit dem Fürsten der Hölle sehr gut steht, so zieht sie doch aus menschlicher Liebhaberei die Intrigue vor. Sie flösst dem Reynold-

Lysiart den Vorschlag der teuflischen Wette ein. Zu diesem Zwecke ist Lysiart's grosse Arie und sein Duett mit Eglantine-Zarah aus dem zweiten Acte in den ersten verlegt; beide Stücke folgen gleich auf Adolar's Romanze.

Die Wette geht nun wie in der deutschen Oper in Scene. Aber Reynold-Lysiart ist noch eben so schlimm daran, wie früher; denn er weiss wohl, dass er an Erhörung bei Euryanthe nicht denken darf. Da erzählt ihm Zarah die Geschichte von einer babylonischen Prinzessin, welche ein Mal in Gestalt einer wilden Rose auf der Brust gehabt habe. Reynold findet das allerdings sehr wunderbar, begreift aber nicht, was das ihm helfen solle. — „Wie, Ihr merkt nichts?“ Und nun raunt sie ihm ins Ohr, dass auch Euryanthe ein Blumenmal auf der Brust habe, was Niemand ausser ihr wisse. Mit diesem Geheimnisse bewaffnet, müsse er die Wette gewinnen und das glückliche Paar verderben. „Ha! wenn das wahr wäre!“ ruft Reynold aus. — „Du zweifelst? So glaube deinen eigenen Augen!“ Auf ihren Zauberwink schwindet die Wand, und sie stehen in Euryanthe's Schlafgemach; sie ruht in tiefem Schlafe auf ihrem Lager — Reynold schleicht hinan, hebt die Decke von ihrem Busen und überzeugt sich mit dem ganzen Publicum von der Wahrheit des Geheimnisses!

Da hast du das Pikante in der frechsten und obenein unnützesten Weise, weil das ganze Tableau nach der Erzählung der Zigeunerin höchst überflüssig ist. Man begreift, was diese nichtswürdige Scene in dem Finale, wo nun die Sache zur Sprache kommt und der Beweis von Euryanthe's Schuld verlangt wird, für neue Widrigkeiten veranlasst. So etwas Empörendes und zugleich abgeschmackt Dummes hat denn doch bei allen seinen Mängeln der deutsche Text nicht auch würde es ein deutsches Publicum nicht ertragen. Doch still! wer weiss, ob es nicht irgend einer Intendanz in Deutschland einfällt, Weber's Euryanthe nach der französischen Bearbeitung wieder auf das Repertoire zu bringen?. Käme sie ja doch aus Paris!

Nachdem nun das arme Kind, vom Feuerroth der Schaam übergossen, die brutalen Anspielungen und die klobigen Vorwürfe der Hofleute, die sich wie eine Soldatesca benehmen, eine Weile hat anhören müssen; wirft sich endlich Odoard-Adolar doch zu ihrem Ritter auf, zeiht Reynold des Truges und Verraths und fordert ihn auf Tod und Leben.

Reynold, dem der Dichter auch sogar die rohe Tapferkeit abstreift, damit er als ein vollkommener Lump erscheine, nimmt in seiner Feigheit wiederum Zuflucht zur Zigeunerin. Diese lässt aus der Erde einen vollständigen Schmiede-Apparat emporsteigen, Geister in Zigeunertracht umkreisen den Amboss und schmieden vor Reynold's Augen ein Zauberschwert, dem nichts widerstehen kann und das, wie die Freikugeln immer treffen, eben so niemals fehl haut. Dabei mangelt es nicht an der Ruine einer alten Capelle, einer Thurmuhr, deren Zifferblatt sich plötzlich von selbst erleuchtet und Mitternacht zeigt; der Föhrenwald rauscht, Fledermäuse schwirren durch die Luft, geflügelte Eidechsen und Kröten folgen, die Eulen glotzen — kurz, die ganze Bevölkerung der Wolfsschlucht ist erstanden, aber Alles ohne Musik, da Weber nicht daran gedacht hat, solch tolles Zeug in die Euryanthe zu bringen.

Reynold stellt sich im Vertrauen auf seinen Freidegen frech zum Gottesurtheil. Der Kampf soll beginnen, als der Herzog oder König erscheint. Zur rechten Zeit hat Zarah eingesehen, dass es doch ein Jammer wäre, wenn dem tapferen Odoard-Adolar, den sie immer noch liebt, durch einen solchen Lump wie Reynold der Kopf gespalten würde. Sie hat dem Fürsten Alles entdeckt, und dieser gebietet, um sich zu überzeugen, dass die Kämpfer nach alter Sitte die Schwerter tauschen sollen. Während Odoard das seinige dem Gegner arglos hinreicht, bricht dieser im Bewusstsein der Schuld und des sicheren Todes durch sein eigenes Schwert wie vernichtet zusammen und gesteht Alles. Schluss: „O Seligkeit, ich fass' dich kaum“ — *Viens sur mon sein, viens sur mon coeur!*“ — Zarah hat sich schon längst in der Stille gedrückt, und Reynold lässt sich geduldig von Knappen abführen. Man begreift freilich nicht, warum er mit dem Freidegen nicht Alles niederhaut und den Adolar zuerst; aber wer wird auch Alles begreifen wollen!

Doch halt! wir sind noch nicht fertig. Das Lüsterne und der Hexenspuk ist, wie wir gesehen haben, glücklich in die Oper hinein prakticirt worden; allein das Komische? Auch dafür haben die Herren Derangeurs gesorgt. Sie geben der Euryanthe ein Kammermädchen, Bernerette, und den beiden Nebenbuhler-Rittern zwei Schildknappen, Hector und Lancelot, die beide in das Kammermädchen verliebt sind. Das ist nun zwar nicht neu, auch gleichen sich die beiden Spassmacher, wie ein Ei dem anderen; aber das Parterre lacht über sie, und es ist — nach einem hiesigen Kritiker — kein geringes Verdienst der Dichter (?), dies „in einem so finsteren Drama und bei einer so düsteren Musik“ erreicht zu haben. „Wir brauchen jedoch“ — fährt er fort — „wohl kaum zu sagen, dass sie nicht singen, denn Weber's Musik hat einen zu entschiedenen Charakter, als dass sich ihr Ausdruck und ihre Farbe willkürlich Die-

sem oder Jenem anpassen liesse. Da das komische Element von dem deutschen Verfasser ganz und gar vernachlässigt worden (!), so fand sich in der ganzen Partitur kein Tact, den man einer komischen Person hätte in den Mund legen können. Alles ist darin ernst. Wenn der Componist auch hier und da von seinem strengen Stil abweicht, so lässt er sich doch höchstens bis zur Anmuth herab, und selbst diese bleibt fast immer noch etwas melancholisch.«

Das ist denn also die pariser Euryanthe! Niemand wird den Text der Frau von Chezy für ein gutes Drama erklären wollen; allein wenn die hiesigen Blätter sagen, dass Herrn St. Georges & Comp. Machwerk zwar kein Racine'sches Drama, aber mit dem deutschen Buche verglichen ein Meisterstück sei, so ist das eine von jenen Behauptungen in die Luft hinein, welche die französischen Feuilletonisten nach altem unverschämtem Brauche ihren Nachbarn gegenüber noch immer nicht lassen können. Die Leser werden sich aus der gegebenen Skizze überzeugt haben, um welchen Preis unsere allerdings etwas langweilige Euryanthe in Paris zu einer kurzweiligen gemacht worden ist.

Man ersieht aus dem Gesagten, dass die französische Euryanthe eine Oper mit Dialog ist. Weggeschnitten sind also aus der Partitur alle Recitative, auch die Erzählung von dem Ringe und der Erscheinung Emma's, so dass das Violinen-Adagio in der Ouverture eigentlich keinen Sinn mehr hat. Sonst sind alle Musikstücke beibehalten, zwar hier und da, wie oben schon erwähnt, an andere Stellen gesetzt und auch zuweilen mit unglücklichen Verstümmelungen, namentlich an den Schlüssen. In Adolar's Romanze hat man auch den dritten Vers weggelassen, was mit Recht von einem musicalischen Blatte getadelt wird, weil Weber zu der dritten Strophe eine ganz andere Begleitung geschrieben habe.

Trotz alledem hat Weber's Musik doch eine solche innere Kraft, dass sie auch hier wieder einen offenbaren Sieg über alle Hemmnisse davongetragen hat. Wenn auch der Beifall im vorigen Jahre beim Oberon enthusiastischer war, so hat Euryanthe doch auch einen sehr erfreulichen, ja, in mancher Hinsicht glänzenden Erfolg gehabt. Nach dem ersten Acte wurden Odoard (Michot) und Euryanthe (Mademoiselle Rey) gerufen. Im zweiten Acte wurden die Couplets in *A-dur* mit dem Chor-Refrain, im dritten der Jägerchor *da capo* verlangt. In diesem letzteren war die Fermate auf dem *des* eine sehr ungeschickte und ärgerliche Neuerung; so etwas kann nur in Paris vorfallen. Eben so widrig war die Zerrung des tiefen *cis* in die Breite durch Mademoille Rey am Schlusse der Läufe in dem bekannten Finale. Der Tenor und der Bass (Herr Balanqué) hatten ihre Partieen besser aufgefasst. Auch fehlt es der Rey an Leichtigkeit der Coloratur und doch auch wieder an Kraft der Stimme. Recht gut war Mademoiselle Borghese in der Partie der Zarah-Eglantine. Die Chöre und das Orchester waren verstärkt. Ausstattung und Decorationen vortrefflich. Dennoch kann man die Ausführung im Ganzen aus deutschem Gesichtspunkte nur als eine mittelmässige bezeichnen. Hoffentlich werden die späteren Vorstellungen die herrliche Musik genauer (auch im Orchester) wiedergeben und die Sänger sich mehr in den ihnen freilich ganz fremden Geist dieser Partitur hineingesungen haben.

Es dürfte für die deutschen Verehrer Weber's nicht ohne Interesse sein, Urtheile französischer Kritiker über die Musik der Euryanthe zu lesen.

Leon Durocher sagt in der *Gazette & Revue musicale* unter Anderem über die Ouverture: „Sie ist nicht so melodieenreich, wie die Ouverturen zum Freischütz und zum Oberon. Man findet nur zwei Gesang-Motive darin; das erste hat eine ungemeine Entschiedenheit und Energie, das zweite, aus einer Tenor-Arie des zweiten Actes, ist voll Adel, Leben und Feuer. Diese Melodie reisst hin und würde noch mehr begeistern, wenn sie eben so gelungen endete, als sie beginnt. Alles Uebrige ist Arbeit, geschraubt, mühsam, manchmal ziemlich confus; es macht fast glauben, dass Weber mehr Phantasie als musicalisches Wissen und Können hatte. Wie weit entfernt ist diese fieberhafte Unruhe bei contrapunktischer Arbeit von dem leichten und sicheren Gange, der heiteren Ruhe, der durchsichtigen Klarheit Mozart's!“ (Das Publicum verlangte jedoch die Wiederholung der Ouverture.)

„Die Arie Reynold's (Lysiart's) ist lang oder scheint wenigstens lang. Sie ist nicht sehr melodisch, es ist mehr Declamation als Gesang darin. Das Orchester ist nicht ganz klar, was sonst bei Weber selten der Fall ist.“ (Dies lag an der Ausführung, die nichts weniger als präcis und deutlich war.) „In dem Duett mit Zarah (Eglantine) sind Effecte von wahrhaft höllischer Energie und prächtige Modulationen. Selten hat Weber so viel Kraft, als hier. Dasselbe gilt von der grossen Scene der Wette, in welcher das herrliche Motiv, mit welchem die Ouverture beginnt, die Hauptrolle hat.“

„Die kleine Cavatine, mit welcher Euryanthe auftritt, scheint uns mit ihrem schönen Ritornel eines der am glücklichsten erfundenen Stücke der Partitur zu sein. Man kann sich nichts Sanfteres, Frischeres und doch Träumerischeres

und Sehnsüchtigeres denken. Diese kurze Nummer allein beweis't, dass Weber ein grosser Dichter war. — Das Duett zwischen Euryanthe und Eglantine ist von wunderbarer Zartheit und Feinheit; wir wissen ihm nichts zu vergleichen, als das köstliche Finale des ersten Actes, wo Euryanthe über dem Chor und mit den Flöten des Orchesters im Gespräch ihr Glück und ihre Freude in einer so einfachen, reizenden, natürlichen und originellen Melodie ausdrückt. Es gibt nicht viele so neu und so glücklich erfundene Actschlüsse."

„Von der Cavatine Adolar's im zweiten Acte haben wir schon bei der Ouverture gesprochen. Sein Duett mit Euryanthe ist voll von zarter und leidenschaftlicher Melodie. Die Modulation geht auf überraschende Weise in entfernte Tonarten, ohne jedoch der Einheit des Ganzen zu schaden. Das Hauptmotiv wird von *E-dur* nach *C* mit unvergleichlicher Kühnheit und Geschicklichkeit zurückgeführt, und der Schluss ist entzückend schön. — Dagegen scheint uns das Finale weniger gelungen. Das vierstimmige Larghetto mit Chor macht nur geringe Wirkung; die Melodie hat zu wenig entschiedenen Charakter, und so tritt sie nicht genug aus der Harmonie hervor. Die Stretta, wo die ungalanten Ritter über die arme Euryanthe herfahren, ist hart und brutal, wie die ganze Situation, welche der Componist vielleicht nur allzu treu geschildert hat" u. s. w.

„Trotz alledem ist die Partitur der Euryanthe doch weniger vollkommen und nicht so glücklich inspirirt als der Oberon und vollends der Freischütz. Die Melodieen sind sparsamer vertheilt und nicht so hervorstechend. Declamation, gesuchte und sonderbare Harmoniefolgen treten weit öfter an ihre Stelle. Der Componist zeigt auch hier stets dasselbe Talent in der Behandlung des Orchesters — einer Kunst, in welcher er fast keinen Nebenbuhler hat; allein er wendet dieses wunderschöne Colorit auf Gemälde an, deren Motive und Zeichnung nicht so anziehend sind, als es sonst bei ihm der Fall ist."

Ein Herr L. Minot verläuft sich in der *France Musicale* mehr in schwülstige Redensarten, als dass er etwas Bezeichnendes sagte. Er kann sich von der wunderlichen Einbildung der Franzosen, dass Weber's Sache eigentlich nur das Phantastische sei (vom Romantischen haben sie keinen Begriff), nicht frei machen, „hüllt seinen Charakter in einen düsteren und neidisch melancholischen Schleier, weshalb seine Gedanken auf der Opernbühne selten durchsichtig wären, man müsse ihre Lichtseite nicht in der Partitur, sondern in der Person des Componisten suchen", und andere Faseleien mehr.

Dagegen geisselt H. Berlioz in den *Débats* zuvörderst jene verkehrte Manie der Franzosen, Alles in bestimmte Kategorieen einzupferchen, woraus denn auch das Vorurtheil entsprungen sei, dass Weber nur gross in dem Geisterhaften, Phantastischen, Diabolischen sei. Darauf gibt er eine ausführliche Analyse der deutschen Euryanthe, wie sie Frau von Chezy gedichtet und Weber componirt hat, wodurch die pariser Leser einiger Maassen in Stand gesetzt werden, zu vergleichen. Ueber die Musik sagt er am Ende unter Anderem Folgendes:

„Nichts desto weniger hat Euryanthe einen schönen Erfolg gehabt, den sie dem Werthe der Musik und der sorgfältigen Inscenesetzung verdankt. Die Ouverture zeichnet sich besonders durch die Kraft des Rhythmus und die Lebhaftigkeit der leidenschaftlichen Betonung aus. Das schneidet ein, leuchtet und zündet; es ist ein elektrisches Musikstück. Der erste Chor ist voll Adel und ritterlichem Schwung. Nichts ist lieblicher als die Romanze Adolar's; ihre Melodie ist einfach und einnehmend, die Begleitung wahrhaft poetisch. Die Scene der Wette macht stets — auch in den Conservatoire-Concerten — eine gewaltige Wirkung; das ist stolz, feurig, drangvoll und reich entwickelt. In Euryanthe's Cavatine findet man die ganze Zartheit und jungfräuliche Anmuth der Gebete Agathens wieder. Dagegen zeichnet sich die Partie der Eglantine durch eine stürmische Heftigkeit aus, welche auf höchst dramatische Weise mit dem sanften Charakter der Euryanthe contrastirt. Derselbe Gegensatz findet sich bei Lysiart und Adolar wieder. In Lysiart hört man hier und da den Nachklang der wilden Weise Caspar's im Freischütz, jedoch ohne irgend buchstäbliche Reminiscenzen; übrigens ist die Form seiner Musikstücke viel breiter angelegt als in allen anderen Nummern, auch das Orchester greift dabei weit mehr ein, als sonst irgendwo. Daher denn auch das furchtbare Leben in seinem Duett mit Eglantine, in welchem die düstere Wuth dieser beiden Charaktere wunderbar geschildert ist.

„Ich weiss nicht, ob das Duett der beiden Liebenden in der anmuthigen Gattung eben so hoch zu stellen ist, und ob der Stil desselben sich auf derselben Höhe hält. Der Bauernchor mit dem Sopransolo und der Jägerchor konnten natürlich nicht verfehlen, die Zuhörer zu entzücken" u. s. w.

Berlioz, der sich übrigens über den deutschen Text mit der grossen Schlange eben so lustig macht, wie über die französische Zurechtmachung (*remaniement*), schliesst mit den Worten: „Da haben wir wieder einmal einen musicalischen Erfolg, der ganz Paris nach dem *Théâtre lyrique* ziehen wird."

Paris, 6. September 1857. B. P.

Henri Vieuxtemps.

In dem Augenblicke, wo dieser grosse Künstler Europa verlassen hat, um in America die Zauber seiner Geigentöne walten zu lassen, wollen wir einen Rückblick auf seine Jugendzeit und die Entwicklung seines hervorragenden Talentes werfen.

Henri Vieuxtemps ist zu Verviers in Belgien am 17. Februar 1820 geboren. Sein Vater, gebürtig aus Izier im wallonischen Theile des Grossherzogthums Luxemburg, fiel im Jahre 1812 der Conscription anheim, marschirte mit dem neuen französischen Heere nach Deutschland und wurde bei Leipzig schwer verwundet. Hierauf erhielt er den Abschied und liess sich in Verviers als Arbeiter in einer Tuchfabrik nieder, was er auch sein Leben lang blieb. Er war aber ein Liebhaber der Musik, und wenn er des Abends von der Arbeit kam, so nahm er seine Violine vor und erfreute und erholte sich an den wenigen Melodieen, die er darauf herausbrachte.

Mit dieser Geige hantierte denn auch der kleine Knabe Henri am liebsten, sie war sein einziges Spielwerk; ja, er machte mit seinem künftigen Instrumente buchstäblich genommen schon in der Wiege Bekanntschaft. Wenn seine Mutter ihn nicht still bekommen konnte und doch nach der Küche sehen musste, so gab sie ihm die Violine auf sein Bettchen, er krabbelte mit den Händchen darauf herum, und die Thränen waren verschwunden. Noch augenblicklicher schmerzstillend wirkten aber vollends auf ihn die Töne, wenn der Vater die Saiten anstrich.

So kam es denn wie von selbst, dass man ihm schon in seinem dritten Jahre Instrument und Bogen in die Hände gab, und vier und ein halbes Jahr alt spielte er schon recht artig nach Noten.

Eines Tages kam ein Herr Genin, ein Musikfreund aus Verviers, zufällig zu einer solchen Uebung des Kleinen dazu und staunte über das sichtbar hervorbrechende Talent. Henri's Vater hatte sich zwar über das Spiel des Knaben gefreut, aber nie daran gedacht, ihn zu etwas Anderem als zum Tucharbeiter zu machen. Aber die Vorsehung wollte es anders, und ihr nächstes Werkzeug war Herr Genin. Er übernahm die Erziehung des Kleinen, gab ihm den tüchtigen Musiker Lecloux zum Lehrer und wurde so sein erster Führer auf der ruhmvollen Bahn, die er seitdem durchlaufen hat. Nach raschen und wunderbaren Fortschritten trat sein Lehrer, als Henri eben sieben Jahre alt war, eine erste Kunstreise mit ihm an, die sich auf die nächsten belgischen Städte erstreckte.

Sie führte ihn am Ende auch nach Brüssel, und das veranlasste einen bedeutenden Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung. De Beriot ahnte auf der Stelle in dem Knaben die künftige Grösse und erbot sich von freien Stücken, seine musicalische Ausbildung zu leiten; er unterzog sich dieser Aufgabe mit eben so viel Uneigennützigkeit und Edelmuth, als Eifer und Ernst. Nun, Lehrer und Schüler können mit Recht stolz auf einander sein. Vieuxtemps spricht noch jetzt von jener Zeit und stets nur mit den innigsten Gefühlen der Dankbarkeit gegen de Beriot.

De Beriot nahm den achtjährigen Henri mit nach Paris, wo dieser neben seinem Lehrer bewundert wurde, da er in der That schon eine bedeutende Fertigkeit und vor Allem ein tiefes musicalisches Gefühl zeigte. Gewiss hätte man ihn schon damals als Wunderkind können hören lassen; Lob und Geld hätte er sicher geärntet, aber vielleicht wären die schönen Keime einer grossen Zukunft, wie das so oft der Fall ist, auch dadurch zerstört worden. Sein Vater und sein Lehrer — Beide nannten ihn ihr Kind — waren so vernünftig, ihn in dem Alter, wo jeder Mensch lernen muss, in der Schule zu lassen. So blieb er vor einem frühreifen Dünkel bewahrt, und alle seine Anlagen, namentlich auch die musicalischen, hatten Zeit, sich gründlich, nicht sprungweise zu entwickeln.

Mitten unter den ernstesten Studien und Uebungen blieb er etwa fünf Jahre in Brüssel und ging dann im Jahre 1833, freilich immer noch sehr jung, auf Reisen. Der Erfolg derselben bewies aber, dass es ein Unrecht gegen eine solche Ausnahme-Natur gewesen sein würde, sie noch länger vor der Welt verborgen zu halten. Er bereis'te die vorzüglichsten Städte Deutschlands und erregte überall Staunen und Bewunderung. Besonders in Wien fand er enthusiastische Freunde. Hier legte er sich denn auch unter Sechter's Leitung auf das Studium der Theorie und versuchte sich mit Fleiss in Compositionen, die seine künftige Bedeutung als Tondichter auch sogleich ahnen liessen.

Nach einem kurzen Aufenthalte in England ging er wieder nach Paris (1835) und verwandte hier fast alle Zeit auf seine Vervollkommnung in der Harmonie- und Compositions-Wissenschaft, wozu ihm der berühmte Reicha mit grösster Theilnahme und Freundschaft die trefflichste Anleitung gab. Im folgenden Jahre reis'te er nach Holland, wurde dort von allen bedeutenderen Städten zum Spielen in den Abonnements-Concerten eingeladen und trug auf dieser Reise denn auch zum ersten Male ein Violin-Concert eigener Composition vor. Er war damals noch nicht siebenzehn Jahre alt. Gleich in diesem ersten Concerte offenbarte

sich die Verbindung von Genie und Wissen, welche die ernste Richtung seiner Schreibart, die er seitdem in allen seinen grösseren Compositionen verfolgt hat, bedingen.

Darauf folgte er einer Einladung, die ihn wieder nach Wien zurückrief, wo er sein zweites Concert schrieb. Im Jahre 1839 trat er die Reise nach St. Petersburg an, auf welcher er jedoch sich mehr oder weniger lange in Prag, Dresden, Leipzig und Berlin aufhielt. Ueberall gab er mehrere Concerte. In Dresden componirte er sein drittes Concert, in welchem er einen breiteren und grösseren Stil entwickelte, als in allen früheren Werken. Leider unterbrach eine Krankheit, die ihn drei Monate an das Bett fesselte, diese Reise. Erst in Petersburg genas er völlig und schrieb nun sein viertes Concert, das mit Recht ein ganz ungewöhnliches Aufsehen erregte. In der That war sein Compositions-Talent zugleich mit seiner Virtuosität zu einer Höhe erwachsen, die bei einem jungen Manne von noch nicht vollen zwanzig Jahren etwas Ausserordentliches war.

Er blieb über ein Jahr in Russland. Mit Gold und Ruhmeskränzen beladen kam er nach Brüssel zurück. Er war jetzt volle zwanzig Jahre alt. Am 7. April 1840 gab er seinen Landsleuten sein viertes Concert zu hören, dessen grossartig symphonistischer Stil und phantasiereicher Inhalt Alles entzückte. Am 30. August erhielt er vom Könige der Belgier den Leopold-Orden, als „ausgezeichneter Componist und hervorragender Violinspieler in einem Alter, wo die Anderen kaum ihre Laufbahn beginnen" — wie der Minister in seinem Berichte an den König sagte.

Im December desselben Jahres ging er nach Paris, wo das vierte Concert dasselbe Aufsehen erregte, wie überall. Es gab eine grosse Aufregung in der dortigen musicalischen Welt; selbst Paganini und de Beriot hatten kaum solchen Enthusiasmus hervorgerufen.

Im Frühling des Jahres 1841 ging er nach London, und bis 1846 war er auf Reisen durch alle Länder Europa's. Der Kaiser von Russland fesselte ihn durch die Ernennung zu seinem Kammer-Virtuosen an Petersburg, wo er sechs Jahre (1846—1852) blieb. Dann nahm er seinen Abschied, lebte abwechselnd in Deutschland, England, Frankreich und Belgien und feierte überall wieder die alten Triumphe, unter anderen auch auf dem niederrheinischen Musikfeste in Aachen im Jahre 1854, wo er sein neuestes Concert in *D-moll* spielte, das den früheren Werken an Reichthum der Ideen und breiter Ausführung gleichkommt.

Vieuxtemps ist jetzt 37 Jahre alt. In der letzten Woche des vorigen Monats hat er sich zu Havre nach America eingeschifft, um dort neue Eroberungen zu machen. Möge er uns als Künstler, der seiner bisherigen grossen Richtung treu geblieben, zurückkehren! Zwei von seinen drei Brüdern in Belgien sind ebenfalls musicalisch und haben die Künstler-Laufbahn als Violin- und Violoncellspieler betreten.

Vieuxtemps ist im Besitze einer Sammlung von vortrefflichen Instrumenten. Die ausgezeichnetsten darunter sind ein prächtiger Guarneri, Geschenk des Barons Pereyra zu Wien (1846), auf welchem der Künstler am liebsten und in grossen Sälen am häufigsten spielt. Dann zwei Stradivari, die ihm der Graf G. Strogonoff, ein anderer Stradivari, den ihm der General A. Lwoff verehrt hat; ein Maggini von Herrn Wolkoff, ein Amati, Geschenk des Grafen Matth. Wielhorsky, eine vortrefflich conservirte *Viola d'amore*, ein Maggini von dem Grafen Ferdinand Froyer in Wien. Ein sehr schönes Violoncell von Amati, das Vieuxtemps ebenfalls vom Grafen Wielhorsky erhalten, hat er seinem jüngeren Bruder zum Geschenke gemacht.

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden.

(Durch Zufall verspätet.)

Der Vorstand des genannten Vereins hat seinen Bericht über das Jahr 1856—1857 drucken lassen. Wir ersehen daraus ein erfreuliches Gedeihen desselben. Er ist durch den Beschluss vom 25. September v. J. über die Aufnahme von ausserordentlichen, bloss zuhörenden Mitgliedern erweitert worden. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder umfasst mit Einschluss von 2 Ehren-Mitgliedern und 6 auswärtigen 105. Es fanden sechs Productions-Abende, achtzehn Uebungs-Abende und drei gesellige Versammlungen Statt. Von Instrumentalsachen wurden 64 grössere Ensemblestücke (Septette, Octette), Quintette, Quartette, Trio's, Duo's und Soli ausgeführt, von 29 Componisten, ausserdem 11 Lieder mit Clavier-Begleitung gesungen. Herr Kammermusicus Fürstenau hielt einen Vortrag über „die Oper zu Dresden unter August II. 1694—1733." Der Verein ist der deutschen „Händel-Gesellschaft" beigetreten.

Die einzige ausserordentliche Versammlung fand am 22. September 1856 Statt und galt dem Andenken Robert Schumann's. Sein früher Tod und der Hinblick auf seine Bedeutsamkeit für die Tonkunst überhaupt und für das dem Vereine zunächst liegende Gebiet der Kammermusik insbesondere gaben Veranlassung zu Veranstaltung einer Gedächtnissfeier, an der auf ergangene Ein-

ladung auch viele Nicht-Mitglieder Theil nahmen. Die Feier wurde eröffnet mit einem von Herrn Dr. Lindner gedichteten und gesprochenen Prologe, welcher als Beilage dem Bericht beigegeben ist. Zur Aufführung kamen danach folgende Werke des verewigten Meisters: Sonate, Op. 11 (*Fis-moll*), unter den Namen „Florestan" und „Eusebius" veröffentlicht; Zwei Lieder: a) Dein Angesicht von H. Heine (Op. 127, Nr. 2), b) Mondnacht von J. v. Eichendorf (Op. 39, Nr. 3); Quartett für Streich-Instrumente, Op. 41, Nr. 1 (*A-moll*); Andante und Variationen für zwei Pianoforte, Op. 46 (*B-dur*); Requiem, Lied nach einem alt-katholischen Gedichte, Op. 90, Nr. 7.

Von den drei geselligen Zusammenkünften fand die zweite zu Ehren der von Dresden scheidenden Mitglieder Herren H. Riccius und Jos. Weixlstorfer am 26. September 1856 Statt und war mit einem Festmahle verbunden, während dessen dem ersteren eine vollständige Ausgabe der Beethoven'schen Streich-Quartette in Partitur, dem letzteren ein Album mit sämmtlichen Lieder-Compositionen Beethoven's überreicht wurde, zur bleibenden Erinnerung an den Verein und als Zeichen der Dankbarkeit für die mannigfachen Verdienste, welche die Genannten um das Vereinsleben sich erworben hatten.

Die dritte wurde veranstaltet am 27. April d. J. bei Gelegenheit der Ueberreichung des Diploms als „Ehren-Vorstand" an Herrn Kammer-Musicus und Kammer-Virtuosen F. A. Kummer.

Aus Hamburg.

Den 5. September 1857.

Am vorigen Donnerstag, den 3. September, hatte der Director des Stadttheaters, Herr Sachse, zur Erinnerung an den vor 41 Jahren erfolgten Tod von Fr. Ludw. Schröder, den berühmten Bühnenlenker, der in Hamburg und weit hinaus noch in ungetrübter Erinnerung fortlebt, eine würdige, allseitig erfreuende Feier veranstaltet, wofür ihm der Dank aller Theaterfreunde gewiss ist. Eröffnet wurde der Abend mit Beethoven's Ouverture zu Egmont; dann folgte Schröder's Schauspiel „Der Vetter in Lissabon", sodann die Ouverture zur Zauberflöte. Nun trat hervor die greise Sophie Schröder, die sich zufällig hier befindet; enthusiastisch, lange anhaltend und mit Orchestertusch begrüsst, sprach sie Klopstock's Ode „Die Frühlingsfeier", aber in solcher Vollendung, mit einem trotz der 76 Jahre noch so volltönenden, herrlichen Organe, dass das Publicum staunend hörte und bewunderte.

Den 4. September wurde „Der Geiger aus Tyrol", romantisch-komische Oper in drei Acten von Richard Genée, aufgeführt. Ein neues Schiff ward vom Stapel gelassen; es glitt ohne Geräusch hinab und lief hinaus in die unsicheren Wogen der öffentlichen Meinung. Das Meer der Töne that sich auf und concurrirte mit jenem. Da tauchten aus den Wellen alte, liebe Bekannte auf — Raoul und Margaretha von Valois, Agathe, welche die schöne Nacht bewunderte und ihren Max zum Rendezvous erwartete; statt dessen erschien aber der Graf aus dem „Wildschütz" mit anderen Cumpanen der Lortzing'schen Muse, die „Nachtwandlerin" und sonstige gute Freunde, die sich traulich die Hände schüttelten. Sie winkten, zuweilen schien es, als ob sie um Hülfe flehten wegen erlittener Misshandlungen, dann verschwanden sie wieder im Nebel — und Alles schrie: Havarie! Havarie!

„Lortzing *redivivus!*" hiess es bei dem ersten Erscheinen dieses Werkes auf der danziger Bühne; leider können wir nicht in diesen Ruf einstimmen; Lortzing's Formenschönheit, Melodieen-Reichthum und Präcision im Ausdrucke sind hier nicht wieder zu finden. Im Textbuche ist nicht der schön gegliederte, dramatische Bau mit lebendiger Handlung; die Verse sind passabel, einige Gemeinplätze abgerechnet; man merkt gute Muster — Göthe und Wagner. Im Ganzen finden wir diesen „Geiger aus Tyrol" etwas spiessbürgerlich und den Wunsch nach einem folgenden Werke dieses Dichter-Componisten verzeihlich.

Genée ist gewiss ein tüchtiger, praktischer Musiker, der ein Orchester zu handhaben weiss und sich fleissig in der musicalischen Literatur umgesehen hat; er hat zuweilen recht schöne, neue Gedanken und nette Instrumentirung, die er bisher im Vaudeville und Singspiel recht glücklich verwandte. — Aber? Der Opern-Componist muss die dramatischen Momente ergreifen, die Situation auf ihren Höhepunkt gipfeln, nicht im Sande verlaufen lassen; ein Gedanke muss behandelt, d. h. fortgeführt, ausgesponnen, gesteigert werden — hier erstreckt er sich selten über 4 bis 6 Tacte hinaus und verschwindet in nichtssagenden, trivialen Phrasen, der Quickborn der frischen, zündenden Melodie verrinnt im Sande. Die Hauptgedanken müssen durch angemessene Instrumentation illustrirt werden, dass sie klar und hell vor den Beschauer treten, zur Aufmerksamkeit auffordern und hinreissen. Das erste Motiv der sonst formgerechten Ouverture wird von Geigen in der mittleren, klanglosen Octave getragen, und man hat wirklich Mühe, es nur zu entdecken. So an vielen anderen Stellen. Ein Hauptfehler ist das breite Ausmalen einzelner Stimmungen; man fühlt keinen Fortschritt, es machen sich ermüdende Längen bemerkbar. Ein unbarmherziger Gebrauch des Rothstiftes wird gewiss bei folgenden Aufführungen zum Heile des Werkes dienen.

Die besten Nummern sind: das Lied der Chiaretta mit obligater Geige im ersten und das Terzett im dritten Acte, in welchem Chiaretta ihre Studien macht. Neu und originel ist die Idee, eine Solo-Geige auf der Bühne in dieser Bedeutung zu verwenden, und sie ist zu den schönsten Effecten ausgebeutet worden. Hamburg ist so glücklich, einen durchaus künstlerisch gebildeten Tenoristen (Hrn. Weixlstorfer) zu besitzen, der auch den Part der Solo-Geige mit Virtuosität und seelenvollem Ausdruck wiedergeben konnte. Eine bessere Vertretung der Haupt-Partie dürfte sich der Componist kaum wünschen; das Publicum lohnte mit stürmischem Beifall und wiederholtem Hervorruf. Wir kennen aber keine zweite Bühne Deutschlands, wo die oben erwähnte Vereinigung zu finden wäre, und so dürfte gerade der Haupt-Effect verloren gehen. — Die Aufführung war eine wohlgelungene, das Orchester unter Herrn Dupont's Leitung sehr brav.

Die erste Aufführung der Oper „Die sicilianische Vesper" steht nun nahe bevor.

Die betreffenden Mitglieder sind jetzt eifrig mit dem Einstudiren der Adam'schen Oper „Giralda" beschäftigt, die, fast ganz neu besetzt, demnächst in Scene gehen soll.

G. F. (A. Th.-Z. von C. Cotta.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Zur Erinnerung an Bernhard Klein aus Köln, der am 9. September 1832 in Berlin starb, veranstalteten die Sing-Akademie und der Männergesang-Verein unter der Leitung von Franz Weber am 9. September, als dem fünfundzwanzigjährigen Todestage desselben, eine musicalische Feier im Vereins-Locale der Akademie. Es wurde das Oratorium Jephta, eine der schönsten Compositionen des verewigten Tonmeisters, am Pianoforte aufgeführt. Die Chöre gingen vortrefflich, und auch die Soli wurden von Mitgliedern der Akademie recht gut vorgetragen. Als Zuhörer waren zunächst die hier lebenden Angehörigen der Familie Klein und ein grosser Kreis von Musikern und Kunstfreunden eingeladen. Auch der Hof-Capellmeister H. Marschner war zugegen. Wenn die Aufführung in den Chören der beiden ersten Theile besonders die ausserordentliche Gewandtheit des Componisten in der Polyphonie bewundern liess, so ergriff der dritte Theil namentlich durch geniale melodische Erfindung und treffliche dramatische Behandlung.

Berlin. Am 2. September trat unsere Herrenburg-Tuczeck als Agathe nach ihrer Urlaubsreise wieder auf. Wie gewöhnlich hat die Künstlerin einen bedeutenden Theil ihrer Urlaubszeit, alle Einladungen zu Gastspielen von der Hand weisend, nur der Erholung von ihrer wirklich anstrengenden Beschäftigung gewidmet: sie ist bekanntlich die vielseitigste und am häufigsten verwandte Sängerin der königlichen Oper. Das Organ, welches an Gleichmässigkeit wie an Lieblichkeit des Klanges seines Gleichen sucht, erklang daher in voller Frische und hob den melodischen Reiz der Partie zu der schönsten Wirkung. Dass Leopoldine Tuczeck auch im Vortrage wie im Spiel eine perfecte Künstlerin ist, dass der Zauber ihrer anmuth'gen Persönlichkeit stets Wirkung übt, ist hinreichend bekannt. Fräul. Trietsch machte als Aennchen verdientes Glück; die Stimme klang ungemein frisch und lieblich, Spiel und Vortragsweise bezeugten die fortschreitende Entwicklung der jungen Sängerin. Die Aufführung des Freischütz fand besonders durch das Wiederauftreten der Frau Tuczeck einen sehr zahlreichen Besuch und verdienten Beifall. Frau Herrenburg-Tuczeck wurde besonders begrüsst und durch stürmischen Beifall ausgezeichnet.

Wiesbaden, 3. September. Am heutigen Abende wurde im Theater bei vollem Hause „Der Freischütz" gegeben. Vor Allem erfreute sich das Publicum, unseren früher so allbeliebten Sänger Herrn Thelen, dermalen Hof-Opernsänger in Braunschweig, in seiner zweiten, leider schon seiner Abschieds-Gastrolle, zu hören. Sein markiger, stahlkräftiger und echt männlicher Bass ist im Norden und Süden von Deutschland schon rühmlichst bekannt, imponirte aber als Caspar diesmal um so mehr, da bei seiner stattlichen Persönlichkeit auch ein vollendeteres Spiel unverkennbar war. Derselbe wurde mehrmals, schon nach dem ersten Acte, gerufen und mit Blumenbouquets beehrt, wie er auch bereits bei seinem ersten Auftreten als Cardinal in der „Jüdin" am Sonntag in unserer grossartigen Curwelt Furore machte. Ausser dem Beifall, den auch Herr Klaus als Max und Fräul. Herbold als Aennchen ärntete, hatte sich die kaum vier Monate öffentlich aufgetretene Fräul. Margarethe Zirndorfer vom frankfurter Stadttheater als Agathe einer besonderen Anerkennung zu erfreuen. Sie wurde nach der grossen Scene gerufen.

Das dritte mittelrheinische Musikfest wird im nächsten Jahre in Wiesbaden Statt finden; der dortige Gemeinderath hat sich bereit erklärt, dasselbe nach Kräften zu unterstützen.

Roderich Benedix hat in diesen Tagen ein neues Lustspiel in drei Aufzügen: „Die Schuldbewussten", versandt.

Von dem lange schweigsamen Componisten Banck sind bei Spina in Wien drei neue Lieder: „Hoffnung", „Frage" und „Wiegenlied" erschienen, die sich bald viele Freunde erwerben werden.

Wien. Die Bl. f. M. schreiben: „Zur Geburtsfeier Sr. Majestät wurde am 19. August in der wiener k. k. Irren-Anstalt Abends ein Concert veranstaltet. Mitten unter den Gästen sass Staudigl mit solch freudiger, theilnehmender Miene, dass Alle davon gerührt waren; noch höher steigerte sich dieses Gefühl, als Staudigl später in einem kleinen Kreise der geladenen Gäste den „Wanderer" von Schubert sang, und zwar so seelenvoll sang, dass kein Auge ohne Thränen blieb.

Der deutsche Gesang-Verein „Germania" in Paris errang auch auf dem am 16. August abgehaltenen Gesangfeste zu Dijon den ersten Preis.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 38. KÖLN, 19. September 1857. V. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Operetten — *Les Dames capitaines*, komische Oper von Reber — Eugène Gautier — Stockhausen — Jakob Offenbach — Musicalische Scandale: Scudo und Meyerbeer, Halévy und Brandus — Scudo's *Le Chevalier Sarti*.]

Der Sommer pflegt für die Bühne sonst überall nicht fruchtbar zu sein, in Paris aber fehlt es auch in der heissen Jahreszeit nicht an neuen Stücken und Operetten; denn die Directionen sind gezwungen, Neues zu bringen, um die Hitze zu bekämpfen, und so kommt das Product manches jungen Dichters und Componisten, das den Winter hindurch vergeblich nach Licht schmachtete, mit der steigenden Wärme an den Tag.

Dahin gehören im Fache der Oper z. B. *La Clef des champs*, Operette in Einem Acte, von Deffès, der Anlage zu der leichten Gattung zu haben scheint; dann *Les Nuits d'Espagne* von Semet, im *Théâtre lyrique*, in zwei Acten. Semet ist Paukenschläger im Orchester der grossen Oper, rhythmische Effecte liessen sich mithin erwarten. Aber siehe da, es kamen auch recht artige Melodieen zum Vorschein, welche, leicht und anmuthig erfunden, dem Textbuche einen gewissen Schimmer verliehen, der über den Unsinn der Handlung eine Weile blendete.

Bedeutender war die dreiactige Oper *Les Dames capitaines* von Mélesville, Musik von Reber, am 3. Juni zum ersten Male in der komischen Oper gegeben. Mélesville ist aus Scribe's Schule; er hat das Buch zu Zampa geschrieben. Das jetzige Stück spielt zur Zeit der Fronde in und vor der Stadt Saintes, dem Schlüssel von Bordeaux. Die „Feldherrinnen", die Prinzessin von Condé und die Herzogin von Chatillon, sind darin belagert, und draussen im königlichen oder Mazarin'schen Lager befehligt Gaston von Marigny, der die Herzogin liebt. Diese soll einen Markgrafen von Anspach heirathen; die Vermählung geschieht durch *Procura*. Gaston hat allerlei Papiere und Vollmachten aufgefangen, die er benutzt, um seinen Namen hineinzuschmuggeln und sich statt des Markgrafen mit der Geliebten vermählen zu lassen. Nachher stellt er in einem gefangenen Elsasser, einem sehr naiven Bauer, einen falschen Markgrafen auf, um der Herzogin Abneigung zu erregen; die Scenen, in welchen dieser auftritt und von seiner Frau, die nicht will, dass er den Markgrafen bis zum Ende spielt, verfolgt und gepeinigt wird, sind das eigentliche Komische und füllen namentlich den zweiten Act. Im dritten wird Gaston gefangen; die Herzogin übergibt, um ihn vom Tode zu retten, die Festung den Königlichen, der Pseudo-Markgraf wird nach Hause geschickt, und Gaston, dessen Name ja schon im Ehe-Contract steht, tritt in seine Rechte.

Das Buch reicht nicht an den Werth der früheren Arbeiten Mélesville's; das Ganze muthet dem Zuschauer gar zu viel Gutmuthigkeit zu, um sich alle diese Unwahrscheinlichkeiten und Dummheiten auf die Nase binden zu lassen; allein das Detail ist gut, witzig, komisch — und das ist es, was hier so manche schlechte Texte über Wasser hält.

Reber hat mit zwei kleineren Opern, *Le Père Gaillard* und *Les Papillotes de Mr. Benoit*, Erfolg gehabt; dergleichen Sujets möchten aber auch wohl der Rahmen sein, in welchen seine musicalischen Bilder passen. Er ist ein Genremaler; als solcher hält er seinen Stil fest und liefert Gelungenes. Er gilt hier für einen Archaisten, für einen Verehrer der alten Musik, für einen Classiker *quand même*. Im *Père Gaillard* hat er allerdings Grétry mit Glück nachgeahmt. Die jetzt von ihm componirte Oper ist aber im Text ein Gemälde, kein Bildchen; ein Gemälde, das wenigstens in seinen Umrissen und in seinem kriegerischen Hintergrunde in der Composition grossartig angelegt ist, wenngleich verfehlt. Dafür scheint Reber's Talent nicht auszureichen; es wird jedenfalls der Streit über dasselbe durch

diese Partitur neue Nahrung bekommen. Es sind sehr hübsche, fein und einfach erfundene und gearbeitete Stücke darin, in denen eine gewisse Eigenthümlichkeit Reber's wieder hervortritt. Allein zu einem wirklichen Stile kommt es hier nicht; im Gegentheil einige Nummern, und zwar die längsten und bedeutendsten, sind ganz in italiänischer Manier geschrieben und erinnern weit mehr an Rossini, als an Grétry und Haydn. Reber ist jedenfalls ein sehr achtungswerther Musiker und verdient seine Stellung in dem Institut und im Conservatoire; allein den schöpferischen Geist, den göttlichen Funken habe ich in seinen Sachen noch nirgends entdeckt.

Im Juni brachte das *Théâtre lyrique* zwei neue Operetten an Einem Abende, *Le Duel du Commandeur* (aber nicht des steinernen Gastes), eine Bastillengeschichte, weder neu noch interessant, mit Musik von Lajarte, von der man dasselbe sagen muss — und *Les Commères*, eine Lafontaine'sche Fabel, in eine Wilddiebs-Geschichte verwandelt, in Musik gesetzt von Montuoro, von dem früher einmal viel Spectakel durch die Journale gemacht wurde. Nach dieser Operette zu urtheilen, war Herr Montuoro nicht so viel Lärmens werth. Sangbar zu schreiben, ist für einen Italiäner kein grosses Verdienst; das Triviale ist auch sangbar. Von Erfindung ist hier gar nichts zu spüren, desto mehr von Erinnerung und gutem Gedächtniss. Ja, selbst wo dieses nicht nachzuweisen ist, schwört man darauf, dieselbe Wendung schon zwanzig Mal gehört zu haben. Aber überall jene musicalische Schwätzerei, welche die Südländer auch dann nicht im Stiche lässt, wenn sie nichts zu sagen haben.

Das Theater der komischen Oper, sonst die reiche und reine Quelle der echt französischen Oper, steigt jetzt sogar bis zur Wiederaufnahme alter Vaudevilles herab. Die Operette *Le Mariage extravagant* ist die Wiederauffrischung eines solchen Vaudevilles von Desaugiers, das im Jahre 1812 die Pariser amusirte, während ihre Brüder in Russland erfroren. Die Handlung, auf Verwechslung von wahnsinnigen und vernünftigen Personen beruhend, ist jetzt mit acht Musikstücken von Eugène Gautier durchflochten, die einen Fortschritt beurkunden und Hoffnung geben, dass dieser junge Mann eine Zukunft haben wird. Er ist ein wackerer Violinspieler, Mitglied der Concert-Gesellschaft des Conservatoires und Organist. Auf dem *Théâtre lyrique* sind bereits zwei Operetten und eine Ballet-Operette von ihm mit Beifall aufgenommen worden; gegenwärtig soll er an einer dreiactigen Oper arbeiten. In der Musik zu dem *Mariage extravagant* sticht besonders ein Zug von natürlicher Charakteristik angenehm hervor.

Von Wiederholungen sind an der komischen Oper Halévy's *Mousquetaires de la Reine* und besonders Boieldieu's *La Fête du village voisin* zu bemerken, eine Oper, deren köstliche Musik vor vierzig Jahren ganz Paris ergötzte. Der unvergessliche Martin glänzte damals, wie man hier noch immer rühmt, als Henri. Diese Rolle war jetzt Herrn Stockhausen zugetheilt worden, und er hat sie mit verdientem Beifall durchgeführt. Seine herrliche Gesang-Methode hat über den „*Manque d'habitude de la scène*" jetzt endlich gesiegt. Gleich seine erste Arie erwarb ihm ermunternden Applaus, der sich bei der zweiten: „*Simple, innocente et joliette*", zum Enthusiasmus steigerte. Er trug diese mit seltener Vollendung vor und musste sie wiederholen.

Anfangs August wurde Meyerbeer's Nordstern wieder in Scene gesetzt — Mad. Cabel die Katharine — und zog in der That wieder eben so, wie früher. Nun, bei der Aufnahme dieser Oper von dem berühmten Componisten hat sich doch Deutschland in vortheilhafterem Lichte gezeigt, als Paris — ein seltener Fall, dass unser Vaterland nicht das Echo der Kaiserstadt ist!

Jakob Offenbach hat nach seiner Rückkehr von London einen Theil seiner Truppe nach Lyon geschickt und mit dem anderen das alte Sommer-Local in den *Champs Elysées* Ende Juli wieder eröffnet. Spät kam er, doch er kam! — und hat es nicht zu bereuen. Er begann mit zwei neuen Operetten: „Die Mumie von Roscoco" und „*Une demoiselle en loterie*". Die erstere schmeckt etwas nach dem Barbier von Sevilla; der alte Vormund-Doctor hat aber ausser seiner Leidenschaft für die Mündel auch noch eine Schwachheit für eine ägyptische Mumie, welche als Hülle der Geliebten zum Herausschaffen derselben aus dem Hause von ihrem Almaviva benutzt wird. Das Ding ist possenhaft genug. Ein junger Componist, Eugène Ortolan, hat ganz artige Musik dazu geliefert.

Das zweite Stück ist eine von den übertriebenen Possen, in denen sich jetzt Offenbach wohl etwas zu häufig gefällt, z. B. auch im *Vent-du-Soir*, einem Caraïben-Häuptling, der seinem Gaste das Fleisch seines Sohnes vorsetzt, das aber glücklicher Weise nur Fleisch des Bären ist, in dessen Haut der Sohn entkommen. Dergleichen cannibalische Komik ist doch auch durch die weiteste Dolmetschung des Wortes *Bouffes* nicht zu rechtfertigen. Auch sehen wir nicht, worin bei solchen Extravaganzen das Volksthümliche und das Volksgefällige liegen solle. Und Beides dürfte doch

die wahre Aufgabe für eine Volksbühne, für ein *Théâtre chantant* sein. Leider verschwendet Offenbach eine wirklich allerliebste Musik an solche Lappalien.

Von den Bouffonerieen zu den Scandalen in Paris ist der Uebergang leicht. Die hiesige Musikwelt hat diesen Sommer deren zwei erlebt, die viel von sich reden machten. Der bekannte Kunstkritiker Scudo hat eine Reihe von Artikeln, die er für die *Revue des deux Mondes* geschrieben, als Buch unter dem Titel *Le Chevalier Sarti* herausgegeben und hat dieses Buch Meyerbeer zugeeignet. Die Zueignung strömt von Verehrung und Bewunderung für den „*cher grand maître!*“ über, der dem Verfasser „erlaubt habe, seinen *nom illustre* mit dem Buche zu verbinden“, und spricht den Vorsatz aus, in einer späteren Fortsetzung „die tiefen und so originellen Schöpfungen des eminent dramatischen Genie's von Meyerbeer“, den der Verfasser „eben so sehr liebt als bewundert“, zu charakterisiren.

Nun hat aber Herr Scudo keinesweges immer in dieses Horn gestossen, sondern in der *Patrie*, in dem *Ordre*, ja, in der genannten *Revue* selbst aus ganz anderem Tone geblasen. Dies riefen ihm boshafte Collegen öffentlich ins Gedächtniss zurück und citirten unter Anderem folgenden Satz aus der *Patrie* vom 18. Januar 1846: „Mozart muss man unaufhörlich studiren und nicht Meyerbeer, der uns zum Verderben führen würde; denn der Componist von Robert der Teufel ist nur ein grosser Musiker des Verfalls“ (*Musicien de la décadence*).

Der zweite, grössere und in seinen Folgen bedeutendere Scandal ist zwischen Halévy und seinen bisherigen Verlegern Brandus, Dufour & Comp. vorgefallen. Der eigentliche Sachverhalt ist dieser:

Am 3. Mai kündigten Brandus & Comp. Halévy's *Leçons de lecture musicale* (ein populäres Methodenbuch für Harmonielehre) als in ihrem Verlage erscheinend an. Vierzehn Tage später zeigte eine andere Handlung die Herausgabe desselben Buches mit Betonung ihres alleinigen Eigenthumsrechtes an.

Darauf erschien folgende Erklärung von Brandus & Comp.: „Tags darauf, als wir kraft einer Uebereinkunft, in deren Loyalität wir alle Ursache hatten Vertrauen zu setzen, den Verkauf der *Lectures etc.* angekündigt hatten, kam Herr Halévy, bat uns, ihn von seinem Worte zu entbinden, und motivirte diese Bitte dadurch, dass er das bewusste Buch und die Partitur einer neuen Oper (wahrscheinlich *La Magicienne*) zugleich bereits einer anderen Handlung überlassen habe. Wir hätten widersprechen können: wir hatten für uns die bereits aufgewandte Arbeit und ein gegebenes Wort; allein wir konnten uns nicht verhehlen, dass dieses Wort, das man so wohlfeil weggab (*dont on faisait si bon marché*), einem schriftlichen und unterzeichneten Vertrage gegenüber zu leicht ins Gewicht fallen könnte. Wir wollten keinen Process.

„Da jedoch bei dieser Gelegenheit Herr Halévy nicht gezaudert hat, sich von uns zu trennen, so halten wir unsererseits darauf, diese Trennung vollständig und definitiv zu machen. Wir beehren uns daher, dem Musicalienhandel anzuzeigen, dass wir die Platten und das Eigenthumsrecht sämmtlicher Werke dieses Componisten, die wir verlegt haben, binnen kürzester Frist werden versteigern lassen.

„Paris, den 24. Mai 1857.“

Halévy suchte sich in einem offenen Briefe zu rechtfertigen und berief sich auf eine Entschädigungssumme, die er dem Hause Brandus & Comp. gezahlt habe. Dies nöthigte Brandus, nun noch deutlicher zu werden, das Verfahren des Componisten durch Thatsachen scharf darzulegen und den schlagendsten Anklage-Beweis dadurch zu liefern, dass er nachwies, jene Summe sei allerdings von Herrn Halévy gezahlt worden, aber als Kostenersatz für bereits aufgewandtes Papier, Satz, Druck und Arbeiterzeit. Wie würde er sich zu einer solchen Zahlung je verstanden haben, wenn er sein Werk — wie er irrthümlich behauptet — nur in „Depot“ bei Brandus gegeben hätte?

Und nun stellten Brandus & Comp. in der That sämmtliche Verlagswerke, die den Namen Halévy's trugen, zum Verkauf in Partitur und Stimmen, Clavier-Auszügen, Arrangements u. s. w., erklärten auch dabei, was etwa von Platten keinen Käufer fände, einschmelzen zu lassen. So wurden denn wirklich versteigert sieben grosse Opern: *Charles VI.*, *Guido e Ginevra*, *La Juive*, *Le Juif errant*, *Le Lazzarone*, *La Reine de Chypre*, *La Tempesta* — und eilf komische Opern: *La Dame de Pique*, *Le Dilettante d'Avignon*, *L'Eclair*, *La Fée aux Roses*, *Le Guittarero*, *La Langue musicale*, *Les Mousquetaires de la Reine*, *Le Nabab*, *Le Sherif*, *Les Treize*, *Le Val d'Andorre*. Ausserdem noch ein *Prométhée enchainé (scène d'après Eschyle)*, von dem man bis jetzt wenig oder gar nichts wusste, eine Cantate und zwölf Romanzen.

Nach dieser Darstellung der Thatsachen ist das zu würdigen, was in verschiedenen Blättern über diesen Scandal für und wider geschrieben worden ist.

Noch ein paar Worte über das Buch *Le Chevalier Sarti* von P. Scudo.

Bei dem Titelnamen wird jeder Musiker an Giuseppe Sarti, den vielgereis'ten und über Verdienst berühmten

Componisten des vorigen Jahrhunderts denken, den Verfasser der ernsten Oper *Giulio Sabino* und mehrerer komischen, den Liebling der Kaiserin Katharina II. und Potemkin's (geb. 1729 zu Faenza, gest. 1802 zu Berlin auf seiner Rückreise von Russland). Von diesem ist aber hier gar nicht die Rede, und so dürfte der nackte Titel einer Art von Mystification nicht unähnlich sehen, zumal da der Zusatz *Histoire musicale* den Gedanken an Giuseppe Sarti bestätigt.

Scudo's Lorenzo Sarti ist ein Venetianer, der von einem Patrizier Marco Zeno adoptirt und in sein Haus aufgenommen wird, und *Histoire musicale* soll bedeuten „Musicalischer Roman". Der Inhalt des Romans, wenn man ihn so nennen kann, ist jedoch weder neu noch interessant genug, um an und für sich zu fesseln. Sarti verliebt sich in Beata, Zeno's Tochter, die ihm Unterricht in der Musik gibt. Er lässt sich durch die Sängerin Vicentina verführen, durch die edle und geistvolle Beata jedoch wieder bekehren, was ihn aber leider nicht abhält, sich bei einer Studenten-Revolution zu compromittiren. Hierauf Verbannung, Balconscene zum Abschied, Sprung in den Canal, Gefängniss unter den Bleidächern, Rettung durch Beata, die einem Mächtigen ihre Hand reicht, u. s. w. Erst auf ihrem Todtenbette sieht Sarti sie wieder. „Beata starb in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 1797. Einige Tage nachher, am 16. Mai, führte eine Flotille eine Division der französischen Armee auf den Marcus-Platz, und die Republik hatte aufgehört."

Die Erzählung ist jedoch Nebensache. Das Buch gehört in die Kategorie der Kunst-Romane oder Kunst-Novellen, die sich in der deutschen Literatur seit Heinse's Hildegard überlebt haben. Der Hauptzweck desselben ist, musicalische Raisonnements, ästhetisirend-kritische, mitunter auch biographische Artikel anzubringen, welche dann die Erzählung häufig und oft sehr lange in förmlichen Abhandlungen unterbrechen. Für wen eigentlich solch ein Buch geschrieben sei, sieht man nicht recht ein. Der Romanleser wird die Musik, der Musiker den Roman verwünschen. Zwitter-Art thut niemals gut. Man denke nur, dass z. B. an einer Stelle ein Capitel von nicht weniger als 80 Seiten von der Geschichte und Musik der venetianischen Schule handelt! Wie gehört das in einen Roman, so interessant es auch für den Musiker oder wenigstens für den Dilettanten sein mag? Der Leser, der sich für Lorenzo und Beata interessirt, kann es dreist überschlagen. Manche andere Stellen und Skizzen von Künstlern und ihren Werken reihen sich etwas besser, als jenes *hors d'oeuvre*, gesprächsweise an den Faden der Erzählung; immer aber ist Alles doch auf unnatürliche Weise zu einem Ganzen zusammengeschweisst. So bildet z. B. auch das Capitel über Farinelli und die „Sopranisten" einen ganz getrennten Abschnitt für sich. Der Gesprächsleiter, wenn über Musik ästhetisirt und debattirt wird, ist ein gelehrter Abbé, Zamaria genannt. Mit dem Dialog in Bezug auf Form und Dialektik ist's aber auch nichts; es geht damit, wie bei Cicero: Einer predigt, und die Anderen hören zu. Allerdings fehlt es nicht an Anekdoten und Traditionen über berühmte Tonkünstler, z. B. Guadagni, Gabrieli, Porpora, Galuppi u. s. w. — ja, gleich von vorn herein lässt sich der Verfasser zu einer Skizze über Beethoven verleiten, von der man gar nicht weiss, was sie da soll. Auch mag der *Chevalier Sarti* (dem sie Scudo in den Mund legt und der nach ihm auch wirklich existirt hat, am Ende gar noch lebt, weil er irgendwo mit einer Fortsetzung droht) es verantworten, dass Beethoven nach der Vermählung von Giulietta Guicciardi habe Hungers sterben wollen, und was des Zeugs mehr ist!

Besser verbindet sich mit der Liebesgeschichte das Gemälde des untergehenden Venedigs und seiner gesunkenen sittlichen und politischen Grösse. Dieses macht einen zweiten Hauptheil der Tendenz des Buches aus; was sich darauf bezieht, ist mit Wärme und nicht ohne Glanz geschrieben. Mit etwas mehr Ausführung dieser Partie hätte Scudo einen lesbaren Roman und ein unterhaltendes Buch über Musik, aber beide getrennt, aus dem jetzigen hermaphroditischen Kunstwerke machen können. Mögen hier zum Schlusse die Zeilen stehen, mit denen er Venedigs damalige Zustände charakterisirt:

„Venedig lag im Verscheiden. Es starb langsam dahin, schlaff wie eine erschöpfte Buhldirne, die Stirn mit Rosen umkränzt, ein Lächeln auf den Lippen, in Bankets und Festen, umringt von *Ruffiani*, von Sängern, *Ballerini*, Improvisatoren, verschmitzten Gaunern und von Spionen, der letzten Zuflucht gesunkener Regierungen. Unter einer düsteren, schweigsamen, argwöhnischen Aristokratie, welche die Vortheile und Mühen der Herrschaft an sich gerissen hatte, wogte ein Volk von Kindern auf und ab, das über Alles lachte, an Allem sich ergötzte und sich um nichts kümmerte, als um die Lust des Augenblickes. Was brauchte es zu arbeiten, nachzudenken, für die Zukunft zu sorgen, dieses sanftmüthige und liebenswürdige Volk, das von den Sporteln der Reichen, von *Confetti*, Kaffee, Sonetten, Musik und Liebe lebte!" u. s. w.

Paris, 14. September 1857. B. P.

Zur Würdigung der so genannten Zukunfts-Musik.

„Es reden und träumen die Menschen viel
Von künftigen besseren Tagen."
Schiller

Wie sehr passt dieser Ausspruch zur jetzigen Bewegung auf dem Gebiete der Kunst! Da man im Allgemeinen keine musicalischen Wunder mehr wahrnimmt, glaubt man gerade die Gegenwart dieser Kunst als erschöpft bezeichnen zu können. Während nun die Partei der Zukunfts-Musik unablässig vorwärts späht und ein neues Kunstreich zu entdecken glaubt, welches Besseres bringen soll, als je da gewesen ist, schaut eine andere sehnsüchtig in die Vergangenheit wie nach einem verlorenen Kunst-Paradiese zurück. Jede dieser Richtungen hat ihr eigenes Motto, und jede glaubt sich berufen, die Sache der Musen zu führen

Der Entwicklungsgang der Kunst entscheidet aber am besten alle kritischen Fragen.

Die Musik ist wie jede ihrer Schwesterkünste allmählich gewachsen. Anfangs beschränkt auf Eine Darstellungsform, lernte sie bald sich in verschiedenen bewegen, und ist eben dadurch ungezwungener, endlich frei und gross geworden. Unverkennbar steigert sich jede Ausdrucksweise oder Darstellungsform bis zu einem *Forte*, um alsdann keinen Höhegrad weiter zuzulassen; jede kommt zu ihrer Blüthe, wo sie vollendet ist. So fand der eigentliche Kirchengesang in Palestrina seinen Meister, die Fuge hat in Seb. Bach ihre Spitze erreicht, Händel vollendete das geistliche, Haydn das weltliche Oratorium, Mozart führte die Oper zur höchsten Stufe, Beethoven die Sinfonie an die äusserste Gränze u. s. w. Die Erfindung neuer Kunstformen trägt also wesentlich zur Ausbreitung der Kunst bei. — Auch das Suchen nach Neuheit des Ausdrucks ist natürlich und gerechtfertigt, namentlich da, wo es dem starren Festhalten am Alten, Stereotypen entgegentritt. Nur darf bei dem Streben nach Neuem das Schöne nicht vergessen werden. Formen, die bloss neu sind, fördern eben so wenig wie die überlebten etwas an der Kunst. Weder in eingezwängter Steifheit und Prüderie, noch im ungenirten „Sichgehenlassen" gibt sich das Schöne; hier wie dort bleiben die Grazien aus. Aesthetik ist der wahre Musenführer; Aesthetik bewacht der Musen Erb- und Vorrecht, worauf sie fussen und welches heisst „Schönheit des Ausdrucks und der Form".

Die Kunst verdankt ihr Leben der Natur; aus dieser ewigen Quelle, wo Offenbarung die Offenbarung treibt, schöpft sie Stoff und Inhalt — aber um ihn schön zu bearbeiten und darzustellen. Das Entsprechende, Natürliche an und für sich ist desshalb unzureichend für die Kunst, wenn es nicht zugleich schön hervortritt. Kunst ist Beherrschung — Beherrschung ist Kunst! So kann der Drang nach Neuheit auch nur da etwas Künstlerisches schaffen, wo er im Bunde mit der Schönheit ist. Die ersten Regungen des Neuen sind noch von den Grazien geleitet und beleben namentlich diejenigen Formen wieder, welche, vom Genie vollendet, so oft trostloser Manierirtheit zum Auspütz dienen müssen. Später durchbrach aber ein ungebundener Geist das Ebenmaass des Ausdrucks; der Drang nach Neuheit überflutet die Gränzen der Aesthetik und tritt endlich entschieden über das Gebiet der Kunst. Dieses Stadium bildet zwar Charakteristisches, Merkwürdiges, Originelles in neuer Gestalt — aber keine Kunstgestalt mehr. Während die Hauptwirkung der Kunst auf schönem Ausdruck in schöner Form beruht, wie das die Classiker am besten beweisen, huldigt man hier dem Irrthume, die künstlerische Form für eine Fessel freier Gedanken- und Gefühls-Aeusserung zu halten. Jedoch ist und bleibt Beherrschung der Form Freiheit — dagegen Verletzung der Form Zügellosigkeit.

Das Classische gleicht dem Brennpunkte, wohin frühere Strahlen sich vereinigen und wovon spätere ausgehen. Kein voranstehender oder nachfolgender Kunst-Ausdruck kann je zu dieser Vollendung gelangen. Aber in demselben Maasse, wie eine Harmonie aus etwas schon Gegebenem sich zusammenstellt, lassen sich aus ihr wieder Einzelheiten gewinnen. So beginnt das Neue im Abglanz des Classischen; es fängt damit an, besondere Saiten stärker zu berühren, welche im vollendeten Ausdrucke zusammenklangen; aus der Verschmelzung von Vorzügen entwickeln sich einzelne. Zur Erläuterung folgende Beispiele:

Mozart, der Messias der Oper, nährte seinen Genius mit den ihm vorgeschaffenen besten Leistungen, und seine Eigenthümlichkeit vermählte sich mit dem vorangegangenen Grossen aufs innigste. Bach, als Herrscher des Contrapunktes, Gluck, der Meister musicalischer Plastik, Händel mit seinem erhabenen Schwung glänzen dem Auserwählten wie Propheten vor, ohne seiner Umfasslichkeit gleich zu kommen. Mozart hat diese ihre Einzel-Tugenden zwar nicht übertroffen, wohl aber dieselben verwoben und mit eigenem Nimbus umgeben. Aus Mozart's classischer Oper zog Carl Maria von Weber besondere Fäden, um hieran eine neue Richtung zu knüpfen. Die Romantik, in den Schöpfungen Mozart's bereits angesponnen, aber nur hier und da

entschieden durchblickend, wird in Weber glänzende Eigenthümlichkeit, wodurch die Oper in neuem Lichte erscheint. Andere verpflanzten aus den Opern Mozart's insbesondere den Humor, wie Lortzing, Nicolai u. s. w. Die Weber'sche Romantik fand wieder in Spohr und namentlich in Marschner ihren Nachklang; auch in Mendelssohn spiegelt sich diese Zauberwelt, und er belebt sie noch mit neckischen, capriciösen Gestalten.

Die Sinfonie wurde dem unvergleichlichen Beethoven ebenfalls von Kunstvorgängern übergeben. Sie wurzelt in der Suite von Bach, breitete sich aus durch Haydn und Mozart, bevor sie ihre Wunderblüthen zu Tage bringt. Obgleich also die Sinfonie Beethoven's den höchsten Flug unternommen hat, den Aesthetik gestatten kann, so lassen sich, wie gesagt, auch hier die Vorstufen nachweisen. Auch diese musicalische Form hat noch nach ihrer Vollendung neue künstlerische Bearbeitungen erfahren. An dem Strahlenvorbilde Beethoven entzündeten sich die genialen Werke Schubert's und Schumann's; es liefern Spohr, Kalliwoda und Mendelssohn interessante Nachträge. Hier erscheint die Sinfonie minder kühn und reich als in der ursprünglichen Kraft, aber sie spricht doch künstlerische Haltung aus. Namentlich lässt Schumann (so viel Unklarheit im Uebrigen seinem Stil anhaften mag) die Sinfonie ihrem Charakter nach sehr deutlich hervortreten, indem er gerade hier Besonnenheit und Umsicht für thematische Bearbeitung und Schnellkraft des Ausdrucks zeigt.

Die Ouverture, welche im Grunde eine musicalische Vorrede ist und als solche bereits unter der Hand der grössten Meister Haupt-Effecte zusammenfasst und in Kürze einen grossen Inhalt bespricht, wurde später und besonders in der Neuzeit beschreibendes, selbstständiges Tonbild. Wem würden z. B. die Ouverturen Weber's und Mendelssohn's nicht förmliche Gemälde vor die Seele führen?

Das Virtuosenthum hat der Drang nach Neuheit durch mehrfache Kunstformen bereichert, die schon vorhandenen mit vielseitiger Auffassung erfüllt, ohne zwar auch hier die Vorzüglichkeit des bereits Geleisteten zu übertreffen.

Möge diese kurze Beobachtung genügen, um zu beweisen, wie das Neue unter dem Einflusse der Aesthetik die Kunst nach Inhalt und Form fortleben lassen, wenn auch nicht wieder zu ihrer Höhe zurückführen kann. Kunstformen, einstmals mit dem vollen Lichte classischer Schöpfung durchschienen, zeigen sich fort und fort zwar nicht mehr im früheren Glanze, aber doch im Schimmer neuer Erfindung. Obwohl das Aesthetisch-Neue bisher wenig bedeutende Darstellungsarten lieferte, so hat es doch nichts Unkünstlerisches hervorgerufen.

Die tonangebenden Schöpfer der eigentlich neuen Musik, Wagner und Berlioz, begannen ihre Laufbahn ebenfalls damit, in vorhandenen Kunstformen sich neu auszusprechen; Wagner vorzugsweise auf dem Gebiete der Oper, Berlioz im Elemente des Oratoriums, der Sinfonie, Ouverture u. s. w. Beiden ist aber bei ihrem Streben nach Neuheit das Hauptziel der Kunst mehr und mehr entrückt. In ihren Werken wogt denn auch der Drang nach Neuheit bald wie eine Gewalt, welche die Form zerbricht und aus den Schranken tritt; der Ausdruck wird nun so übermässig und zügellos, dass er keiner Kunstform mehr ähnlich sieht.

Wagner, der eigentlich zur Oper berufen ist und durch Erfindungskraft die neuesten Operndichter bedeutend überragt, gibt uns die glänzendsten Beweise seiner Meisterschaft und Irrung zugleich. Seine Compositionen sind an vielen Stellen gross, treu, lebendig, ergreifend schön; es treten Symptome von Genie hervor, das unbedingt zu einer „glücklichen Zukunft" führen würde, wenn es nicht die Bahn der Aesthetik verschmähte und auch seine Willkür und Fehler mit dem Namen Kunst zu stempeln sich und Andere verblendete. Hieher gehört z. B. das zu häufige Wiederholen eines Motivs, wodurch die Musik breit, monoton wird und die Aufmerksamkeit der Hörer lähmt; ferner das Ineinandergehen, Verschwimmen von Chor und Arie, wodurch dem Gemüthe kein einziger Ruhepunkt gegönnt wird; endlich das Uebereinanderthürmen von Harmonieen, die manchmal so unvorbereitet und unlogisch folgen, wie Klänge einer Windharfe, u. A. m. Kurzum, wir erkennen in Wagner eine gewaltige Schöpferkraft, die, wo sie mit Schönheit verbunden ist, zur Bewunderung hinreisst, zugleich aber in ihrer Verirrung zeigt, was wir an ihr verlieren. — Auch Berlioz, ein geistvoller Componist, welcher so wahrhafte Kunst-Effecte zu erreichen weiss, opfert einen grossen Theil seines musicalischen Werthes dem Götzenbilde der Neuheit. Desshalb erscheint er oft outrirt, unschön. Die Schilderung des Nationalen, worin er sich sehr gefällt, ist besonders interessant; doch kann gerade das leicht zu einer Klippe führen, wo das Charakteristische das Schöne unterdrückt. Wenn alle nationalen Klänge zur Kunst privilegirt würden, bloss weil sie national sind, so könnten auch wilde Völker mit ihrer Naturmusik Beiträge liefern. Einige Werke von Berlioz tragen nicht bloss eine zu scharfe Charakteristik, sondern gehen in das Zügellose über. Die Ouverturen *Carnaval romain* und zu *Cellini*, welche im Verzeichnisse der „werthvollen Schöpfungen für

die Zukunft" glänzen, sind durchaus kranke Gestalten, Ausbrüche eines musicalischen Deliriums, das nur stellenweise lichte Augenblicke hat. Berlioz benimmt sich oft so, als könne man die Anforderungen der Aesthetik wie eine veraltete Mode von sich thun, und Wagner glaubt, die Gesetze des Schönen revoltirend umstossen zu können. Beide vergessen, dass sie hiermit nicht an etwas Herkömmlichem, sondern an dem Bestehen der Kunst selbst rütteln. So sehen wir die Wagner'sche Art und Weise, die in der bisherigen Opernform sich unmöglich noch darstellen kann, in ein Gebiet sich ergiessen, wo mehrere Kunstformen, ja, mehrere Künste aufgehen sollen in etwas Einziges, genannt „Das Drama der Zukunft". Ein gezwungenes Zusammentreten der Künste, ein materielles Nebeneinanderstellen derselben, ein communistisches Verfahren im Nehmen und Geben der Eigenthümlichkeiten einer jeden kann aber zu keinem Kunst-Resultate führen. Von Natur ist schon eine Kunst in der anderen enthalten, wobei dennoch der selbstständige Werth einer jeden bewahrt bleibt. Die Künste gleichen verschiedenen ebenbürtigen Schwestern, von denen jede ihre Eigenthümlichkeit besitzt, während sich dennoch alle in die Familien-Aehnlichkeit theilen. „Unnatur" ist das allgemeine, bezeichnendste Wort, welches dieser ganzen „Zukunfts-Richtung", wie sie jetzt sich äussert, an der Stirn steht. Wagner selbst spricht sich dieses Urtheil, indem er die Melodie „das oberflächliche Umherschwimmen auf dem Ocean der Harmonieen" nennt. Ohne Melodie würde aber der Musik das Herz genommen, ohne Melodie müsste die Musik der Musik aufhören und der Ocean der Harmonieen zu einem Chaos werden. Wohl ruht auf der Harmonie die musicalische Gewalt, wohl gibt sie Bekräftigung, Nachdruck, Beleuchtung, namentlich seitdem sie von den Classikern nicht mehr unter-, sondern beigeordnet ist. Bloss aus der richtigen Vermählung Beider geht ein schönes Ganzes hervor. So gleichen also die Vertreter des eigentlich Neuen in der Musik bloss merkwürdigen Meteoren, welche aufsteigen, um zu verschwinden, oder kometenähnlich der Sonne der Kunst sich nur manchmal nähern, um excentrisch (!) wieder davon abzuschweifen. Aber:

> „Vergebens werden ungebund'ne Geister
> Nach der Vollendung reiner Höhe streben;
> Die Regel nur kann Freiheit geben,
> Und erst die Selbstbeschränkung zeigt den Meister."
>
> Göthe.

Die Welt ist frappirt im Anschauen dieser auffällig funkelnden Phänomene, und gefesselt von dem Blendenden und Merkwürdigen wendet sich Aufmerksamkeit und Begeisterung momentan hierauf. Aber der unbefangene Blick behält ein Firmament im Auge, welches fest steht, während alle glänzenden Irrthümer daran verschwinden. Eben so wie die Alten Unvergessliches unter die Sterne versetzten, um es unsterblich zu machen, so bleibt am Himmel der Kunst alles ewig, was ihrer werth ist. Hier erscheinen die wahren Grössen der Musik wie Fixsterne, Licht und Wärme auf Planeten und Trabanten werfend; hier strahlt Schönheit und Wahrheit in unverändertem Glanze, während von Neuem und Altem nichts zu entdecken ist. Die gute, echte Musik ist von selbst „Zukunfts-Musik", ohne diese Namens-Etiquette an sich zu tragen; die echte und gute Musik hat sich bereits so vielfach documentirt, dass ihr Dasein durch entgegengesetzte Bestrebungen nicht erschüttert werden kann. Was spähet ihr darum in die Zukunft, was trauert ihr um die Vergangenheit? Wenn auch der Entwicklungsgang der Kunst dem Laufe der Sonne zu vergleichen ist, indem das Antike als Morgenröthe dem Tage der classischen Schöpfung voranging, und diese vollen Strahlen in der Dämmerung Romantik wieder allgemach verschwinden, so bleibt diese Offenbarung der Kunst der Menschheit als geistiges Vermächtniss gegenwärtig.

Auch unter den Vertretern der Religion zeigt sich Ein leuchtender Gipfelpunkt, Eine Vollkommenheit, Eine Vereinigung der höchsten Tugenden, von keinem Propheten weder vor noch nach dem Messias erreicht. Christus war der Gott-Mensch, welcher vollkommen lebte, um alle Welt vollkommen zu machen. Jeder, der nach seinem Sinne lebt und strebt, ist ein Künstler als Mensch. Gute Werke im Leben begeistern für das Gute. Die besten Werke der Kunst erinnern an das Beste. Die Kunst, welche Tempel baut und Altäre schmückt, die Kunst, welche wie ein lauter Ruf nach Vollkommenheit nur von Erhebung spricht, ist eine Miterzieherin zur Religion. Diese Kunst gibt ein veredeltes Abbild vom Leben, vermählt das Wahre mit dem Schönen, und sie ins Leben übertragen heisst sich zum Besseren erziehen lassen. Mag immerhin der Irrthum glauben, die Kunst auf materielle Weise zum Leben machen zu können, indem er jeden entsprechenden und willkürlichen Ausdruck, durch künstlerische Mittel dargestellt, schon für Kunst gelten lässt. Mag immerhin der Neuigkeitskram und Zukunftshandel wie zu einer Jahrmarktsfrist anlocken und versammeln, so bleibt das Werk der Zukunft jener consonirende Schluss-Accord, worin alles Schöne, Wahre und Gute zum Einklang im Leben gebracht wird.

L. N., geb. K.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Capellmeister Ferd. Hiller ist von seiner Ferienreise durch die Schweiz wieder zurückgekehrt und hat bereits einigen Gesangproben zu dem grossen Beethoven-Concerte am 23. September in Bonn beigewohnt. Man wird darin einige Sätze aus der grossen *D-dur*-Messe, das Clavier-Concert in *Es-dur* (gespielt von Eduard Franck), das Violin-Concert (gespielt von Joachim), die Egmont-Ouverture und die *C-moll*-Sinfonie hören.

Bremen. Fräul. Auguste Gebler, früher Schülerin der Rheinischen Musikschule zu Köln, zuletzt in Paris, ist als Margarethe in den „Hugenotten" mit grossem Beifall aufgetreten. Ihre Vorzüge bestehen besonders in Coloraturfertigkeit und in einem Triller, wie man ihn heutzutage selten hört. Die Stimme ist nicht gross, aber ungemein lieblich und hell, so dass sie auch grosse Räume füllt. Der Timbre ist der eines echten Soprans mit bedeutender Höhe. Der jungen Sängerin öffnen sich nach erlangter Bühnen-Routine glänzende Aussichten für ihre Künstler-Laufbahn.

Amsterdam. Ein neues Wunderkind ist hier seit dem vorigen Winter öffentlich aufgetreten, das nach meiner Ansicht alle anderen überstrahlen wird. Es ist Maria Bastiaans, Tochter des Organisten an der Südkirche in Amsterdam. Der Vater, ein höchst gediegener Musiker und Orgel-Virtuose, Schüler von Mendelssohn, Friedr. Schneider und Becker, hat seine Tochter ganz allein selbst ausgebildet. Das Mädchen ist jetzt erst sieben Jahre alt, und doch habe ich selten ein schöneres und fertigeres Clavierspiel gehört. Die Sauberkeit und Kraft und der gefühlvolle Vortrag sind wirklich bewunderungswerth. Obgleich sie die Octaven nur noch gebrochen spielen kann, so hat sie mich doch neulich wahrhaft entzückt durch den Vortrag von Liszt's *Reminiscenses de Lucia di Lammermoor, Les Naïades* von Wehle, Heller's Forelle und Thalberg's *Fantaisie sur Moïse.* Auch hat sie schon im vorigen Winter Beethoven's *C-moll*-Concert mit Orchester gespielt, so dass ich nicht glaube, dass etwas Aehnliches dagewesen ist, seitdem die Virtuosität im Clavierspiel die hohe Stufe erreicht hat, auf welcher sie seit Thalberg und Liszt steht. J. A. v. E.

Florenz. Die Stadt Florenz gab Sr. Heiligkeit dem Papste Pius IX. zu Ehren ein grosses Concert, in welchem die Oratorien-Trilogie von Pietro Raimondi, „Potiphar — Joseph — Jakob", aufgeführt wurde *).

Die Gesammtzahl der Mitwirkenden belief sich auf 730, von welchen 250 für den instrumentalen Theil und 480 für den Gesang bestimmt waren. Man begann mit dem ersten Theile des Oratoriums „Giuseppe", dann folgte die zweite Abtheilung des „Putifar" und hierauf die zweite Abtheilung des „Giacobbe". Nach diesem wurden die drei Oratorien zu gleicher Zeit ausgeführt. Nach der „Bilancia" thaten die Choristen ihre Schuldigkeit, und die Orchester spielten vortrefflich; allein die Zuhörer langweilten sich im Allgemeinen. „Raimondi," sagt das eben genannte Blatt, „der ohne Zweifel einer der gelehrtesten Contrapunktisten der Neuzeit ist, glaubte mit dieser Trilogie ein Denkmal seiner grossen musicalischen Wissenschaft zu hinterlassen; aber für uns ist (ohne die Kenntnisse dieses Meisters, die sich in anderen Compositionen hervorthun, zu läugnen) diese Trilogie vielmehr eine musicalische Bizarrerie, als etwas Anderes. Es handelt sich in letzter Auflösung um drei Oratorien mit obligaten Harmonieen. Raimondi bediente sich zu dieser Arbeit eines Notenpapiers mit so vielen Zeilen, als für drei vollständige Partituren erforderlich sind, in der Art, dass er stets die Harmonie gegenwärtig hatte, die in einem gegebenen Momente allen drei Oratorien entsprach. Im Allgemeinen diente das Oratorium „Giacobbe" als Norm, aber in manchem Stücke gab er dem „Putifar" und dem „Giuseppe" den Vorrang, so dass bei der einzelnen Aufführung manche Tonstücke verschwommen, skelettirt und schattenartig zu Tage treten. Die Ermüdung ist gross, die Gelehrsamkeit, die sich kund gibt, ist auch gross, allein der edlere Theil der Kunst gewinnt nichts durch solche Anstrengungen des Talents. Kein Stück eines dieser Oratorien wird durch die Vereinigung mit den correspondirenden der anderen Oratorien in seiner Wirksamkeit gehoben." Der grosse Saal der Fünfhundert enthielt mehr als 2000 Personen. Dem Orchester im Angesichte, auf der entgegengesetzten Seite des Saales, sassen unter einer Art von Thronhimmel Se. Heiligkeit und der grossherzogliche Hof.

*) Wir haben seiner Zeit in Nr. 17 des III. Jahrg. der Rhein. Musik-Zeitung vom 23. October 1852 ausführlich darüber berichtet.

Paris. Von den siebenzehn eingeschriebenen Bewerbern um den Violin-Preis waren es zwei Fremde, welche die Palme davontrugen, nämlich Mr. Sarazate, ein junger Spanier von 13 Jahren, welcher den ersten Preis, und Fräul. Hummler, eine Deutsche von 15 Jahren, welche den zweiten Preis erhielt. Beide sind Schüler Alard's. — Das Engagement Stockhausen's wurde unter sehr günstigen Bedingungen für ihn erneuert.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. KÖLN, 26. September 1857. **V. Jahrgang.**

Erinnerung an Bernhard Klein.

Die Sing-Akademie und der Männergesang-Verein zu Köln begingen am 9. September, dem Tage, an welchem Bernhard Klein vor fünfundzwanzig Jahren gestorben war, dessen Gedächtnissfeier durch Aufführung seines Oratoriums Jephta (vgl. Nr. 37, Köln). Dies veranlasst uns, einige biographische Nachrichten über ihn zu geben.

Bernhard Klein ist 1794 zu Köln geboren. Seine Jugend war nicht von dem Schimmer des Wohllebens umleuchtet, er musste vielmehr die Kunst, zu welcher ihn seine vorherrschende Neigung und eine früh ans Licht tretende aussergewöhnliche Natur-Anlage trieben, als Erwerbsmittel schon in den Jahren benutzen, welche bei glücklichen Verhältnissen allein der consequenten Entwicklung der geistigen Kräfte und dem Studium gewidmet werden. Auch wissen wir nicht, dass er den Unterricht irgend eines berühmten Lehrers der Tonkunst genossen hätte. Alles aber ersetzte das angeborene Talent, die unermüdlichste Wissbegierde und ein beharrlicher Fleiss.

Diese machten es ihm denn auch trotz der beschränkten Umstände möglich, im Jahre 1812 nach Paris zu gehen. Sein dortiger Aufenthalt dauerte zwar nur sechs Monate, allein er gab dennoch seiner künstlerischen Entwicklung Schwung und neues Leben und Streben. Cherubini unterstützte den Jüngling mit freundlich theilnehmendem Rathe, die grossen Musik-Aufführungen öffneten ihm tiefere Blicke in das Wesen der Kunst und regten seine Phantasie mächtig an, und vor Allem förderte die Benutzung der Bibliothek des Conservatoriums seine Studien, die jedoch trotz des Musikgepränges, das in Paris auf die Gemüther junger Künstler oft das ganz Entgegengesetzte wirkt, von jetzt an eine vorzugsweise Richtung auf die ernste, namentlich auf die geistliche Musik nahmen, für welche er denn auch, wie bekannt, das Beste geleistet hat.

Nach seiner Rückkehr nach Köln leitete er die Kirchenmusik im Dome, bis er im Jahre 1819 mit Unterstützung der preussischen Regierung nach Berlin ging, wo er nach wenigen Jahren einen ausgedehnteren und seiner Neigung völlig zusagenden Wirkungskreis fand, sowohl in seiner öffentlichen Stellung als Gesanglehrer an der Universität und Lehrer des Contrapunktes und des Generalbasses an der Orgelschule (seit 1822), als in Privatkreisen.

Eine Reise nach Italien war namentlich der genaueren Forschung über die alte Kirchenmusik gewidmet und wurde überhaupt für den nun schon gereiften Meister fruchtbar. In Berlin stiftete er mit Ludwig Berger die jüngere Liedertafel und stand in höchster Achtung als Lehrer des Gesanges und hauptsächlich der Theorie und Composition, während seine gediegenen Werke seinen Ruf als Tondichter über das ganze Vaterland verbreiteten.

Der Verlust einer geliebten Gattin, welche der Tod in der Blüthe ihrer Jahre dahinraffte, warf auf den Rest seines Lebens einen düsteren Trauerschatten. Er zog sich fast ganz von äusserer Wirksamkeit und vom Umgange mit der Welt zurück und lebte nur noch für seine heilige Kunst. Allein auch seine Tage waren bereits gezählt; im schönsten Mannesalter, im neununddreissigsten Lebensjahre musste er von dieser Welt scheiden: eine schnell zerstörende Schwindsucht brachte ihm am 9. September 1832 den Tod.

Bei seinem Begräbnisse auf dem katholischen Kirchhofe zu Berlin ertönten Trauergesänge; die Sing-Akademie ehrte sein Andenken durch eine besondere Feier, bei welcher ein *Requiem* von Th. Hellwig, ein Grabgesang von C. F. Rungenhagen und ein *Magnificat* von dem dahingeschiedenen Meister selbst erklangen. Am 21. September

wurde in der St.-Hedwigs-Kirche Mozart's *Requiem*, das damals noch nicht für die kirchliche Seelenmesse verpönt war, unter Mitwirkung der Mitglieder der Sing-Akademie und der königlichen Capelle aufgeführt.

Bernhard Klein verdankt seinen Ruf als Componist hauptsächlich seinen Werken auf dem Gebiete der geistlichen Musik, namentlich seinen Oratorien und Cantaten, und den reichhaltigen Heften von Gesangstücken ernsten Stils für mehrstimmigen Männerchor.

Das erste bedeutende Werk der Art war sein „Hiob, Cantate mit Chören". Es erschien 1820 in Partitur und im Clavier-Auszuge bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Form dieses Werkes, in welchem nur Eine Solostimme (Hiob) dominirt (denn die wenigen Recitative eines der Freunde Hiob's sind unbedeutend), mit welcher die Chöre abwechseln, ist dem Ganzen nicht günstig, indem sie eine gewisse Monotonie veranlasst. Abgesehen davon, ist das Werk reich an musicalischen Schönheiten und zeigt eine Gewandtheit in Handhabung alles Formellen und in Behandlung der Polyphonie, die von allen Kennern mit der grössten Anerkennung aufgenommen wurde.

Der Stil ist einfach, nach älteren Mustern, wie Bach und namentlich Händel, gebildet, das bloss oder vorzugsweise sinnlich Reizende ist durchweg verschmäht. Dadurch ist aber das Declamatorische in der Solostimme fast zu vorherrschend geworden, während in den Chören das contrapunktische Element vorwiegt, welches allerdings meist trefflich verwandt worden ist, aber auf der anderen Seite doch auch hier und da zu sehr an die Schule erinnert, und bei der strengen Durchführung sich nur selten zu dem imponirenden Schwunge der freieren Schreibart erhebt, die z. B. nachher Mendelssohn auf so glückliche Weise mit der contrapunktischen zu verbinden wusste. Diese Bemerkung gilt im Allgemeinen auch von vielen Chören der späteren Werke B. Klein's, während sie alle in Bezug auf Einheit des Stils und gediegene Arbeit nicht den geringsten Raum zum Tadel bieten, auch in Form und Anwendung manches Eigenthümliche haben, was Mendelssohn nachzuahmen keineswegs verschmähte.

So ist zum Beispiel gleich in der Einleitung des Hiob die fast recitativische Behandlung der Einzelstimmen des Chors schön erfunden. Die Freunde und Diener Hiob's treten auf mit der Unglückskunde. Die Soprane sprechen zuerst den Satz aus: „Es pflügten deine Rinder, es weideten die Herden: da kamen aus Arabien die Feinde" u. s. w. — Die Altstimmen nehmen dieselbe musicalische Phrase eine Quarte tiefer mit den Worten auf: „Das Feuer fiel vom Himmel, verzehrte Schafe und Knaben; wir sind allein entronnen!" — dann die Tenöre: „Es freuten sich deine Söhne des Segens, da kam der Sturm der Wüste — sie starben." In der ersten Nummer von Mendelssohn's Elias finden wir eine ähnliche Behandlung des Chors.

Auf Hiob's Klage: „Herr, Du verlässest mich, verwandelt bist Du mir — soll der Gerechte also leiden?" antwortet die Stimme des Herrn. B. Klein lässt ihre Worte: „Wer ist der, der so redet mit Unverstand?" u. s. w. durch sämmtliche Tenöre und Bässe im Unisono wie im *Cantus firmus* des alten Choralgesanges mit der Begleitung von Grund-Accorden ertönen. Bekanntlich gibt sie Mendelssohn im Paulus den Sopranen und Alten des Chors, aber mehrstimmig. — Dagegen finden wir auch in Klein's Hiob jene ältere Behandlung des Recitativs in *Tempo* und *Quasi arioso*, die nachher Schumann und Wagner bis zur Uebersättigung des Hörers getrieben haben.

Das zweite grössere Werk Klein's war die Oper Dido, welche, wenn wir nicht irren, in Berlin im Jahre 1823 zur Aufführung kam. Er hält darin den declamatorischen Stil Gluck's fest. Sie hatte, was wir jetzt einen *Succès d'estime* nennen, erhielt sich aber nicht auf dem Repertoire.

Jedenfalls bedeutender und (besonders in seinem letzten Theile) wohl das Beste, was Klein geschrieben hat, ist sein drittes grosses Werk Jephta, Oratorium in drei Theilen. Ein ursprünglich schaffendes Talent paart sich hier mit der glücklichsten Nachahmung Händel's; die zwei ersten Theile enthalten kräftige Arien und trefflich gearbeitete, auch effectvolle Chöre, z. B. den Schlusschor des zweiten Theiles, und die ganze erste grosse Scene des dritten Theiles, welche die Rückkehr Jephta's vom Schlachtfelde und den Eintritt der Katastrophe durch den Anblick seiner Tochter schildert, ist genial gedacht und ausgeführt und von wahrhaft dramatischer Wirkung. Es kann nur höchlich bedauert werden, wenn unsere Zeit die Aufführung solcher Werke vernachlässigt. Man vergleiche einmal solche Schöpfungen wie Klein's Jephta und David mit *L'Enfance du Christ* von Berlioz, und man wird sich empört fühlen, dass auf einem Musikfeste im Rheinlande, der Heimat so grosser deutscher Componisten, eine so flache und zum Theil parodische, folglich heuchlerische Composition wie die genannte habe zur Aufführung kommen dürfen. Dass sie mit Glanz durchgefallen, war gebührender Lohn für die Wahlherren und den ausländischen Einfluss, der die Wahl octroyirte; aber auch schon der *Conatus*, solches Zeug in die Programme der niederrheinischen Musikfeste einzu-

schmuggeln, verdiente Bestrafung durch die Kritik, wie sie ihm denn auch in reichlichem Maasse geworden.

Ein ausgezeichnetes Werk B. Klein's ist ferner das Oratorium David. Text von C. G. Körner — aufgeführt zum ersten Male im Jahre 1830. An dem Texte haften gar manche Mängel; besonders ist die erste Hälfte des ersten Theiles und dann der Schluss des Ganzen matt, während in der Mitte einige gut angelegte dramatische Situationen sind.

Ausser diesen Werken soll Klein noch ein Oratorium „Athalia“ unvollendet hinterlassen haben, von dem uns aber nichts bekannt geworden ist.

Von anderen Kirchenstücken sind ein sechsstimmiges *Magnificat*, ein achtstimmiges *Pater noster* und ein vierstimmiges *Stabat mater*, dessen Chöre besonders geschätzt werden, zu erwähnen. Am bekanntesten sind durch die Männergesang-Vereine und die Sängerfeste in Deutschland, den Niederlanden und der Schweiz seine acht Hefte geistlicher Gesänge für vier Männerstimmen geworden. Die Mehrzahl derselben verdient den Ruf, dessen sie noch immer geniessen, zumal im Gegensatze zu der leichtfertigen Richtung, welche viele neuere Componisten für den Männergesang eingeschlagen haben. Klein hatte einen höheren Begriff von der Wirksamkeit dieser Gattung, so wie er eines wahren Künstlers würdig war.

In mancher Beziehung merkwürdig und immerhin interessant sind seine weltlichen Compositionen der Ballade „Ritter Toggenburg“ von Schiller und der beiden Göthe'schen: „Der Gott und die Bajadere“ und „Die Braut von Korinth“ — letztere erst nach seinem Tode durch seinen Bruder Joseph Klein in Köln herausgegeben. Es sind wohlintentionirte Werke, die jedoch mehr der Reflexion ihre Entstehung zu verdanken scheinen, als dem Drange einer frei schaffenden, schwungvollen Phantasie.

Die Entstehung der „Zauberflöte“ *).

Es war am 7. März 1791, als Emanuel Schikaneder, der Director des Theaters auf der Wieden im Freihause, des Morgens um 8 Uhr zu Mozart, welcher noch zu Bette lag, kam und ihn mit den Worten anredete: „Freund und Bruder! wenn du mir nicht hilfst, so bin ich verloren!“ Mozart, noch ganz schlaftrunken, richtete sich auf und sagte: „Womit soll ich dir helfen? Ich bin ja selbst ein armer Teufel!“

Schikaneder: Ich brauche Geld — meine Unternehmung geht miserabel, die Leopoldstadt bringt mich um.

Mozart (laut auflachend): Und da kommst du zu mir, Bruderherz! da bist du zur unrechten Thür gegangen.

Schikaneder: Ganz und gar nicht! Nur du kannst mich retten. Der Kaufherr H. hat mir ein Darlehen von 2000 Fl. zugesagt, wenn du mir eine Oper schreibst. Davon kann ich diesen Betrag, meine übrigen Schulden bezahlen und meiner Bühne einen neuen Aufschwung geben, wie sie ihn noch nie hatte. Mozart, du rettest mich vom Verderben und bewährst dich vor der Welt als der edelmüthigste Mann, den es je gegeben. Uebrigens würde ich dich reichlich honoriren, und die Oper, die unzweifelhaft grossen Erfolg haben wird, soll auch deine Tasche tüchtig füllen. Die Leute sagen: der Schikaneder ist leichtsinnig; aber undankbar ist er gewiss nicht.

Mozart: Hast du schon ein Textbuch?

Schikaneder: Ich habe eines in der Arbeit. Es ist ein Zauberstück, aus Wieland's „Lulu im Tschinnistan“ genommen, und, wie ich mir schmeichle, recht poetisch. Die Prosa wird von mir; da ich aber befürchte, dass dir meine Gesangstücke nicht zusagen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Cantes*), der, wie du weisst, sich sehr für mich und meine Bühne interessirt, verfassen. Da wirst du doch Vertrauen haben. In einigen Tagen ist Alles fertig, da bringe ich es dir zum Lesen. Also, theurer Freund — dein Wort — du sagst ja?

Mozart: Ich sage weder Ja noch Nein; ich muss mir's erst überlegen. In einigen Tagen sage ich dir Bescheid.

Schikaneder empfahl nochmals sein Heil in Mozart's Hände und ging. Auf der Treppe fuhr ihm plötzlich ein Funke durchs Gehirn, und fast athemlos, so schnell, als es seine Corpulenz zuliess, flog er von der Rauhensteingasse nach der Wieden in die Kapaunergasse zum so genannten, damals bestandenen „Kapäundl“. Da wohnte Mad. Gerl, welche sammt ihrem Gatten, dem Bassisten Gerl, bei Schikaneder engagirt war und, wie man sagte, grossen Einfluss auf Mozart ausübte. Diese gewann der schlaue Schikaneder für sein Interesse, und schon am nächsten Abende kam Mozart zu Schikaneder auf die Bühne und sagte ihm: „No, so schau', dass ich bald das Buch krieg', so will ich dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur

*) Die wiener Monatschrift für Theater und Musik bringt in ihrem September-Hefte diesen anziehenden Aufsatz.
Die Redaction.

*) Pater Cantes war Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden und verfertigte beinahe zu allen Opern Schikaneder's die Gesänge aus Liebhaberei.

haben, so kann ich nichts dafür; denn eine Zauber-Oper habe ich noch nicht componirt." Nach ungefähr acht Tagen hatte Mozart das Opernbuch, welches ihm so ziemlich gefiel, da es wirklich poetische oder eigentlich romantische Ideen enthält, die bei Schikaneder's vollkommenem Mangel an wissenschaftlicher Bildung nicht durchgeführt, aber doch vorhanden waren. Mozart begann rasch die Arbeit, welche aber noch im Monat März unterbrochen wurde, da ihn die Stände nach Prag beriefen, um zur Krönungsfeier in Frankfurt die Oper „*La Clemenza di Tito*" zu schreiben. In ein paar Wochen war Mozart fertig und kehrte wieder nach Wien zurück, um die „Zauberflöte" zu vollenden. Dieses grosse Werk schuf er theils in seiner Wohnung in der Rauhensteingasse, theils in dem von Schikaneder gemietheten Gärtchen, im mittleren grossen Hofe des Freihauses, wo sich nebenan das Theater befand. Noch heute steht der kleine, freilich halb verfallene Pavillon, der Tisch und der Stuhl, wo Mozart componirte. Während des Mittagsmahls (es war hoher Sommer), das Mozart meistens mit Schikaneder daselbst einnahm, ward wacker gearbeitet, gelacht und Champagner getrunken. Unter diesen Umständen entstand das grosse Werk „Die Zauberflöte".

Mozart hatte kaum die ersten Musikstücke geschaffen, als Joseph Schuster, der Schauspieler bei Schikaneder war, zu Letzterem kam, um ihm die unangenehme Nachricht mitzutheilen, dass er zufällig einer Probe der neuen Zauber-Oper in der Leopoldstadt: „Kaspar, der Fagottist, oder die Zauberzither", von Perinet, mit Musik von Wenzel Müller, beigewohnt und die traurige Gewissheit erlangt habe, dass Perinet das Sujet wie Schikaneder aus Wieland's „Lulu" entnommen, und die Personen, so wie der Gang der Handlung jenen der „Zauberflöte" ähnlich seien. Es war also nichts Anderes zu thun, als das Vorhandene umzuwerfen und der Oper eine ganz neue Tendenz zu geben. Sarastro, der ursprünglich ein Tyrann, ein Bösewicht war, wurde nun zum weisen, edlen Priester und Menschenfreunde, die Königin der Nacht, die früher eine Fürstin der Liebe, eine zärtliche Mutter war, in ein Ungeheuer, in eine Ränkeschmiedin, in ein unnatürliches Weib verwandelt. Die drei Damen, die Begleiterinnen der Nacht, der Mohr, als wirklich glückliche Allegorie des düsteren Treibens der Bosheit, wurden ihr als Werkzeuge zugesellt, und auf diese Weise war etwas ganz Neues entstanden, wovon der Verfasser selbst vorher keine Ahnung gehabt hatte. Daher kam es, dass bei der ersten Erscheinung der Damen, wo sie die Retterinnen Tamino's sind, sie ihn auf die drei zarten Knäblein hinweisen, die seine Führer sein sollen, folglich im Dienste der Königin stehen, während sie im weiteren Verlaufe der Oper Geschöpfe Sarastro's und Tamino's und Pamina's Schützer gegen die schwarzen Plane der Königin werden. Schikaneder sah diese Inconsequenzen wahrscheinlich nicht genugsam ein, und der grosse Mozart, im Bewusstsein seiner musicalischen Macht, kümmerte sich nicht viel darum. Viele Musikstücke musste Mozart auf Schikaneder's Verlangen ändern. Das Papageno-Lied, welches Schikaneder, der sich die Rolle des Papageno vorbehielt, wie es Anfangs war, bei dem geringen Umfange seiner Stimme, oder vielmehr bei dem gänzlichen Mangel einer Stimme, nicht singen konnte, musste ganz einfach gehalten werden, und ist doch so melodiös, so reizend lieblich. Das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" änderte Mozart drei Mal; immer sagte Schikaneder: „Bruder, es ist sehr schön, aber es ist mir zu gelehrt." Endlich trällerte ihm Schikaneder mit seiner heiseren Stimme etwas vor, und der gute Mozart sagte ganz geduldig: „Nu, sollst es so haben." Zu beklagen ist nur, dass Mozart die zwei ersten Entwürfe des Duetts zerriss.

Jetzt war der grösste Theil der Oper fertig. Mozart arbeitete rastlos. Süssmayer, der Schüler Mozart's, half instrumentiren; er war mit seines Lehrers Willen innig vertraut, und einiges Nebenwerk, versteht sich nach früher erhaltener gemessener Angabe seines Meisters, soll ganz von ihm sein. Der Priesterchor: „O Isis, Osiris", die Papageno-Lieder und das zweite Finale wurden am 12. September, der Priestermarsch und die Ouverture erst am 28. September geschrieben, so zwar, dass man die letztere beinahe noch nass ins Orchester zur Probe brachte. Endlich am 30. September 1791 fand nach vielen Proben die erste Aufführung Statt. Merkwürdig war es, dass bei derselben das Publicum, vermuthlich durch die vielen grossen Schönheiten der Musik und durch den seltenen Reichthum der Motive so überrascht, so verblüfft war, dass der Beifall mit dem späteren beispiellosen Erfolge des Werkes in keinem Verhältnisse stand. Mit jeder Wiederholung nahm der Enthusiasmus zu, und das Meisterstück der Tonkunst wurde in Kurzem vollkommen begriffen und vollkommen gewürdigt, so dass an sechszehn Abenden nach einander die Zauberflöte gegeben wurde. Mozart dirigirte die ersten drei Male persönlich; Süssmayer sass neben ihm und blätterte um, Henneberg, Capellmeister im Wiedener Freihaus-Theater und Organist bei den Schotten, versah das Glockenspiel. Sonderbar und als Beleg für die Bescheidenheit des grossen Mozart mag der Umstand gelten, dass, als am ersten Abende am Schlusse der Oper der Componist stür-

misch und anhaltend gerufen wurde, er sich überall verbarg, um nicht erscheinen zu müssen, bis ihn Schikaneder und Süssmayer aus seinem Verstecke holten und mit Gewalt auf die Bühne zogen.

Da die erste Besetzung der „Zauberflöte" erst kürzlich in diesen Blättern angeführt wurde*), so enthalten wir uns, sie zu wiederholen und erwähnen nur, dass in Folge der Erkrankung des zweiten Genius der kleine Maurer, welcher vier Jahre später den Sarastro sang und einer der grössten Bassisten Deutschlands wurde, diese Partie übernahm, dass Sebastian Mayer, ein Schwager Mozart's, so oft Schikaneder durch Unwohlsein oder Laune verhindert war, den Papageno zu geben, mit ihm in dieser Rolle alternirte, dass bei dem bald erfolgten Uebertritte der Demoiselle Gottlieb ins Leopoldstädter Theater Mad. Wittmann, und bei dem Engagement des Herrn Rousseul im Burgtheater Herr Haibel, ebenfalls ein Schwager Mozart's und schon früher bei Schikaneder engagirt, den Monostatos übernahm.

Die Oper wurde im October 1791 vierundzwanzig Mal gegeben und brachte trotz des beschränkten Raumes und der damals bestehenden Wohlfeilheit des Eintrittes die Summe von 8443 Fl. bis zum 1. November ein, was beinahe fabelhaft erschien. Fortdauernd gab man sie fleissig; aber der immer schwächer werdende Meister, welcher schon seit seiner Reise nach Prag oftmals kränkelte, und den die immerwährenden geistigen Anstrengungen (er schrieb *Clemenza di Tito*, die Zauberflöte und sein *Requiem* beinahe zu gleicher Zeit) schon ganz aufgerieben hatten, vernahm seine Triumphe nur durch Hörensagen. Er verliess damals schon selten sein Bett, aber nicht mehr das Zimmer.

Als am 20. November 1792 die Zauberflöte zum 83. Male aufgeführt wurde, schrieb Schikaneder aus Speculation auf den Anschlagzettel zum hundertsten Male, was aber unrichtig war. Eben so las man auf den Affichen am 22. October 1795 zum 200. Male, indess es nur das 135. Mal war.

Mozart trug die Zauberflöte sehr wenig ein, da Schikaneder ihn schlecht honorirte, überdies die Partitur an viele Bühnen verkaufte und den grossen Schöpfer derselben dabei nicht betheiligte. Wenn man den guten, edlen Mann auf dieses Unrecht, welches um so grösser war, als Mozart ihn gerettet hatte, aufmerksam machte, sagte er nichts, als: „Was soll ich mit ihm machen? er ist ein Lump!" und damit war es abgethan. Offenbar hatte nebst der schon vorhandenen Lebensgefährlichkeit seines Zustandes die alle physischen Kräfte übersteigende Arbeit, das Nachtwachen und der Genuss geistiger Getränke, um den Schlaf zu verscheuchen, seinen Tod anticipirt. Noch einen Tag vor seinem Tode sagte er zu seiner Gattin, der nachherigen Frau von Nissen, aus deren Munde Schreiber dieses es selbst hörte: „Noch einmal möchte ich doch meine Zauberflöte hören!" und summte mit kaum vernehmbarer Stimme: „Der Vogelfänger bin ich ja". Der verstorbene Capellmeister Roser, der an seinem Bette sass, stand auf, ging zum Clavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erheitern schien. Den anderen Morgen verschied er; es war am 5. December 1791, früh um 1 Uhr. Das Leichenbegängniss fand am 7. December unter dem fürchterlichsten Schneegestöber Statt. Die einzigen Begleiter seines Sarges waren Capellmeister Roser, der Violoncellist Orsler vom Hoftheater-Orchester und Süssmayer. [!!] Seine Gattin lag krank danieder; Schikaneder war nicht dabei! Am 27. Januar 1756 geboren, war Mozart daher noch nicht volle 36 Jahre alt. Wie viel Grosses hätte er bei längerer Lebensdauer noch leisten können! Seine Mitwelt und die Nachwelt sind zu beklagen, aber er selbst ist glücklich zu preisen, dass er die Hinfälligkeiten des Alters nicht empfand oder sie in späteren Werken nicht verrieth; dass er gerüstet und geharnischt die Erde betrat, um sie in vollem Waffenschmucke wieder zu verlassen.

Noch sei zur Ehre Schikaneder's schliesslich erwähnt, dass der Verfasser dieser Notiz, welcher diesen Mann in späterer Zeit sehr oft zu sprechen Gelegenheit hatte, ihn nie Mozart's Namen nennen hörte, ohne dass ihm Thränen ins Auge traten.

H—n.

*) Sie war folgende: Sarastro Herr Gerl; Tamino Herr Schack; Königin der Nacht Mad. Hofer; Pamina Demoiselle Gottlieb (1856 †); Papageno Herr Schikaneder; Papagena Mad. Gerl; Monostatos Herr Nousseul; die drei Genien kleiner Ruess, kleiner Neukäufler, kleiner Appel; die drei Damen Demoiselles Constantini, die ältere und jüngere, Mad. Mischel; die drei Sclaven die Herren Hölmböck, Deabis, Segatta; die drei Priester die Herren Trittenwein, Gieschke, Weiss; der Sprecher Herr Winter; die zwei feurigen Männer die Herren Sterke und Emmerl.

Das Beethoven-Concert am 23. September in Bonn.

Die dreiunddreissigste Versammlung deutscher Naturforscher und Aerzte, welche Ende voriger und Anfangs dieser Woche in Bonn tagte, wurde Veranlassung, dass die Stadt neben anderen Festlichkeiten auch ein grosses Concert gab, wozu sie sämmtliche Theilnehmer an der Versammlung einlud.

Das Comite, welches die Veranstaltung des Concertes übernommen hatte, begegnete allen Schwierigkeiten der Feststellung des Programms von vorn herein durch den glücklichen, der Oertlichkeit ganz angemessenen Entschluss, nur Compositionen von Beethoven aufzuführen. Auf diese Weise verband die Geburtsstadt des Meisters mit der Ehrenbezeigung für die Männer der Wissenschaft, die sie beherbergte, zugleich eine Huldigung, die dem Andenken des grossen Künstlers gebührte.

So entstand folgendes Programm:

Erste Abtheilung: 1. Ouverture zu Egmont; — 2. Concert in *Es-dur* für Pianoforte und Orchester, gespielt vom Musik-Director Ed. Franck aus Köln; — 3. „*Kyrie*" aus der *Missa solemnis* in *D-dur*; — 4. Concert für Violine und Orchester, gespielt von dem Concertmeister Joachim aus Hannover; — 5. „*Sanctus*" und „*Benedictus*" aus der *Missa solemnis*. — Zweite Abtheilung: Sinfonie Nr. V. in *C-moll*.

Die Direction hatte Ferdinand Hiller auf Einladung des Comite's übernommen; das Orchester war zahlreich und gut besetzt, der Chor recht klangvoll, besonders im Sopran und Alt, und trefflich eingeübt. Die Soli in den drei Sätzen aus der Messe sangen Fräul. Dannemann aus Elberfeld, Frau B. aus Köln, Herr Klein aus Bonn und Herr M. DuMont-Fier aus Köln. Das Local, die Reitbahn im Universitäts-Gebäude, zu einem Saale, der an 1400 Zuhörer fasste, recht geschmackvoll umgeschaffen, ist zwar dem Klange nicht ungünstig, aber bei Weitem nicht hoch genug, um ihm vortheilhaft zu sein. Immerhin aber hat Bonn, wenn die Benutzung verstattet bleibt, bei dieser Gelegenheit eine grosse Räumlichkeit gewonnen, deren Mangel bisher schon oft die Veranstaltung grösserer Fest-Reunionen hinderte.

Das grösste Interesse nahmen die zwei grossen Concerte in Anspruch; die Principalstimmen wurden in beiden so vortrefflich ausgeführt, dass man nicht entscheiden kann, welchem von den zwei Künstlern die Palme zuzuerkennen sein dürfte. Beide zeigten sich von der Aufgabe durchdrungen, den hohen und edlen Geist, der in diesen Werken herrscht, die ihres Gleichen in der musicalischen Literatur nicht haben, auf echt künstlerische Weise wiederzugeben, und sie lös'ten diese Aufgabe auf eine solche Weise, dass man wirklich sagen kann, der Genius Beethoven's habe sie angeweht.

Ueber das Spiel im Einzelnen können wir nur wiederholen, was wir an einer anderen Stelle darüber gesagt haben. Im Clavier-Concert dürfte der erste Satz bei aller Vortrefflichkeit des Vortrags durch ein nur etwas Weniges langsameres Zeitmaass vielleicht noch breiter und gewaltiger hervorgetreten sein, wiewohl das Tempo keineswegs ein verfehltes war. Wir meinen nur, dass durch zu schnelle Bewegung gar leicht in die Bravourstellen Beethoven'scher Claviermusik eine gewisse Farbe der Modernität kommt, die ihnen fremd ist und bleiben sollte. Wir fühlen aber auch recht gut, wie schwer es einem Spieler, der mit allen Vorzügen der neueren Technik vertraut und gleichsam verwachsen ist, fallen muss, diese Technik zu zügeln, ja, manchmal fast zu verläugnen; und so könnte man denn vielleicht in gewissem Sinne nicht mit Unrecht von manchen Stellen sagen, dass sie zu gut gespielt worden sind. Das Adagio trug Franck unübertrefflich schön vor: der Anschlag und die Färbung des Ausdrucks gaben hier auf die vollendetste und edelste Weise das Gefühl wieder, welches die Seele des Künstlers füllte. Die heilige Weihe, die über diesem wundervollen Tonstücke ruht, wehte uns an — das war mehr als ein Kunstgenuss, das war eine Feier der Kunst. Dasselbe Lob der grössten Meisterschaft im Spiel im Verein mit geistiger Durchdringung müssen wir auch dem Vortrage des letzten Satzes zollen, dessen Zeitmaass zweifelsohne das einzig richtige war. Dem Künstler wurde bei seinem Auftreten und am Schlusse der ehrenvollste Beifall gespendet.

Joachim wurde bei seinem Auftreten ebenfalls lebhaft begrüsst. Sein Spiel entzückte allgemein; es drang bei den zarten Gesangstellen tief in die Seele und erregte bei den kräftigen durch die Fülle und Gewalt des Tones Erstaunen. Wenn bei alledem die Ausführung nicht ganz an die hohe Vollendung reichte, welche uns Rheinländern von Joachim's Vortrag desselben Concerts auf dem Musikfeste zu Düsseldorf in unvergesslichem Andenken ist, so trug offenbar die übermässige Hitze in dem überfüllten Saale die Schuld davon. Verschweigen dürfen wir aber nicht, dass uns die diesmaligen Cadenzen, mit Ausnahme der kleineren am Schlusse des Andante's, nicht befriedigt haben: Beethoven'sche Motive waren in dieser Abgebrochenheit kaum darin zu erkennen, und um unerhörte Schwierigkeiten, deren Bewältigung selbst einem Joachim Mühe macht, anzubringen, dazu ist doch Beethoven zu gut.

Von den Gesangsachen war die Ausführung des *Kyrie* lobenswerth und machte einen tiefen Eindruck. Weniger gelangen die Solosätze in dem *Sanctus* und *Benedictus*. Hat Beethoven die zwei Sätze *Pleni sunt coeli* und *Osanna* wirklich für vier Solostimmen bei so furchtbarem Orchesterlärm geschrieben? Wir meinen irgendwo gelesen zu haben, dass er sie für Chor bestimmt habe. Vielleicht kann

A. Schindler Auskunft geben, der hiermit darum freundlichst ersucht wird. Wir unserestheils würden es uns nicht als Verbrechen anrechnen, diese Sätze vom Chor singen zu lassen.

Die Ouverture und die Sinfonie wurden im Ganzen recht gut gespielt, von der Sinfonie besonders die drei letzten Sätze mit Schwung und befriedigendem Ausdruck. Die Ausführung des ersten Satzes stand gegen die andern um Manches zurück, der Ausdruck mangelte in den zarten Stellen des zweiten Motivs, und die feinere Präcision, so wie die Gleichmässigkeit des Strichs wurde bei den Saiten-Instrumenten manchmal vermisst — ein neuer Beweis, wie selbst die bekanntesten Werke bei einem aus verschiedenen Orten zusammengezogenen Orchester mehr Proben verlangen, als bei solchen Gelegenheiten in der Regel möglich sind.

Das ganze Concert war ein recht erhebendes und musikfestliches; alle Anwesenden — über 1200 Zuhörer — werden eine schöne Erinnerung daran mit in ihre Heimat nehmen. Dem Dirigenten wurde am Schlusse ein jubelndes Hoch von dem Publicum und den Kunstgenossen gebracht.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Unsere Opern-Saison hat begonnen. Die vier ersten Vorstellungen waren Trovatore von Verdi (2 Mal), Figaro's Hochzeit und Lucia von Donizetti. Die nächste Oper wird Ernani von Verdi sein. Wie es scheint, sollen wir diesen Winter gründlich mit italiänischer Speise gefüttert werden.

Mannheim. Das letzte Theaterjahr hat ein Deficit von 10,000 Fl. ergeben. Wir verwundern uns nicht zu sehr darüber, da die pomphafte Ausstattung der aufzuführenden Werke ungeheure Summen kosten muss.

Der gegenwärtig in Wiesbaden verweilende Bassist Karl Formes hat mit einem americanischen Unternehmer auf längere Zeit Contract abgeschlossen. Formes erhält gegen die Verpflichtung, vier Mal wöchentlich, und zwar in allen americanischen Staaten, zu singen, eine Monats-Gage von c. 2000 Thlr. und freie Reise. So berichten wenigstens berliner Blätter.

Der Tenorist Steger wurde für diesen Winter in Darmstadt engagirt mit 1000 Fl. per Monat. Auch soll die Hofbühne mit einer Fest-Oper zu Ehren der anwesenden Czaarin früher eröffnet werden.

Stimmen aus Wien über den Tannhäuser von Rich. Wagner. Richard Wagner's „Tannhäuser" ist endlich bis hieher, wenn auch nicht in die innere Stadt Wien, doch mindestens nach Lerchenfeld gedrungen und am 28. August im Thalia-Theater aufgeführt worden. Der Erfolg, den das vielbesprochene Werk hier errungen, wird durch die darin enthaltenen zahlreichen Schönheiten, wie durch das jedenfalls bedeutende Talent, das aus der Anlage des Ganzen hervorleuchtet, hinlänglich erklärt. Dieses Talent ist allerdings kein specifisch musicalisches. Im Tannhäuser sehen wir das Ergebniss einer aussergewöhnlichen dramatisch-poetischen Gestaltungskraft, mit welcher die musicalische Begabung des Tonsetzers leider nicht gleichen Schritt zu halten vermag. Alle Theorieen, welche Herr Wagner in seinen Schriften aufgestellt hat, können nicht verhindern, dass man eine Oper — Oper nenne, dass man Tannhäuser als Oper, d. h. nach demselben Maassstabe messe, nach dem man Iphigenie, Don Juan, Fidelio, Euryanthe zu messen pflegt, dass man sich z. B. frage, ob musicalischer Gehalt des Werkes an und für sich von Bedeutung ist und ausserdem mit dem gegebenen dramatischen Vorwurf in Einklang steht. Dieser Grundsatz wird seine Geltung behalten, so lange es in der Kunstwelt Opern gibt — eine Bezeichnung, der sich die bisherigen Wagner'schen Werke durchaus nicht entziehen können. Von diesem Standpunkte aus betrachtet — und wir gestehen, dass uns kein anderer vernünftiger Weise möglich erscheint —, bietet der Tannhäuser keineswegs die wünschenswerthe Fülle und Mannigfaltigkeit musicalischer Erfindung; ferner ist die oft willkürliche, die Gesetze der Schönheit wie des menschlichen Kehlen-Organismus verletzende Behandlung der Singstimmen zu rügen, und endlich zu bedauern, dass der als Reformator auftretende Componist in seiner Orchestration leider dem Ungewöhnlichen, Bizarren absichtlich nachzujagen scheint, — ein Fehler, der allerdings durch viele Stellen von überraschender Wirkung, Lieblichkeit und ergreifender Innigkeit aufgewogen wird. Es fehlt denn auch weder an effectvollen Momenten, wo die kraftvolle Massenwirkung gerechtfertigt erscheint, noch an einzelnen, selbst in speciel musicalischer Beziehung genial zu nennenden Stellen, wo die überströmende Empfindung den schönsten, hinreissendsten Ausdruck findet. Rechnen wir dazu die markvollen Recitative, die theils blendenden, theils durch schöne Einfachheit gewinnenden Charakterzüge der handelnden Personen, die poetische Anlage und Bearbeitung des dramatischen Stoffes — rechnen wir noch hinzu den unberechenbaren Eindruck, den (auf einer dazu geeigneten Bühne) eine allseitig vorzügliche Aufführung und glänzende Ausstattung hervorbringen müsste, so kann man sich die Bedeutung dieses Werkes für unsere gegenwärtige Opernwelt leicht erklären. Und ein solches Werk, dessen Aufführung für jede grosse Opernbühne eine Pflicht und ein Vortheil war, musste sich dieselbe fast überall mit grosser Mühe als eine Vergünstigung erkämpfen! Welche Zustände müssen das sein, unter deren Herrschaft die Schöpfung des Talents auf diese Art zurückgewiesen, der Aufschwung der Geister immer aufs Neue gehemmt und gehindert wird?!

Dass die Aufführung des Tannhäuser im Thalia-Theater keine im oben angedeuteten Sinne genügende sein konnte, liegt auf der Hand. Nur Fräul. Friedlowsky machte eine Ausnahme. In diesem Mädchen liegt der Stoff zu einer bedeutenden Künstlerin. Wir werden auf ihre schöne Leistung als Elisabeth noch zurückkommen. Fräul. Lieven (Venus) hielt sich mit ihrer schwierigen Partie ganz tapfer. Auch Herr Egghard wäre mit seiner klangvollen Stimme gut durchgekommen, wenn nicht die unsinnigen Wiederholungsgelüste einiger Claqueurs ihn ermüdet hätten. Herr Kaminski hätte Einzelnes gut wiederzugeben gewusst, allein der in wenigen Monaten vollbrachte Ruin seiner Stimme vereitelte sein redliches Streben. Die Darsteller der zweiten Rollen (namentlich Herr Patzelt) leisteten Genügendes. Herr Schott aus Hannover hatte aus Gefälligkeit die Partie des Landgrafen übernommen. Herr Stolz verdient das wärmste Lob für die intelligente Leitung des Ganzen. Die in vielen Blättern pomphaft angekündigte Ausstattung ist sehr bescheiden und dürfte keine bedeutenden Auslagen verursacht haben.

(W. Monatschrift f. Th. u. M.)

Das sehr zahlreich versammelte Publicum folgte der Oper mit grosser Aufmerksamkeit und liess sich das Septett im ersten Acte, ein in der modernen italiänischen Opernweise gehaltenes effectvolles

Tonstück, wiederholen. Besonderes Interesse erregte auch der schöne Pilgerchor, dann der Einzugsmarsch im zweiten Acte und der Sängerkampf auf der Wartburg, dessen vorzügliches scenisches Arrangement alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt ist die Ausstattung eine glänzende, und Director Hoffmann hat nichts versäumt, um das bedeutungsvolle Werk würdig vorzuführen.

(Neue Wiener Musik-Zeitung.)

C. M. Die Autographenschätze des verstorbenen k. k. Gubernialrathes Karl Ronner von Ehrenwerdt in Leipzig bei T. O. Weigel werden am 26. October d. J. unter den Hammer kommen. Die Sammlung — 3000 Nummern stark — ist vorzüglich in italiänischen Handschriften ausgezeichnet. Der Besitzer hat lange in Venedig, Verona und Mailand gelebt. — Fast alle Koryphäen der musicalischen Literatur sind hier vertreten, als da sind: Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Cimarosa, Beethoven, Mendelssohn. Ausserdem begegnen wir noch Bellini, Donizetti, Fr. v. Drieberg, Angelica Catalani, Gir. Crescentini, Auber, Metastasio und seinem Freunde Grafen Daniel Florio. F. Bertoni, Stef. Arteaga, E. F. Chladni, Mich. Caraffa, Pasq. Caforo u. s. w. Von Cimarosa sind vier Seiten Noten mit Text, beglaubigt durch seinen Sohn Paolo, von Mozart ein Brieflein aus Paris (11. September 1778), fünfzehn Zeilen mit Adresse an seinen Vater, auf der Rückseite der Adresse geschrieben, mit den Worten schliessend: „. . . . Was Ich Ihnen geschrieben von diesem Herrn, lassen Sie Sich nichts merken — ich bezahle so Leute gern mit Höflichkeit. — Das thut ihnen weher, denn sie können nichts darauf sagen, Adieu." Auf der Adresse von des Vaters Hand: „Den 22 Sep. erhalten, den 24. beantwortet." Es ist uns geglückt, eine Copie von dem sub 562 verzeichneten Briefe Beethoven's zu erhalten. Der Brief ist an Fräul. Gerardi gerichtet, eine Seite in Quart, das zweite Blatt enthält die Adresse:

A Mademoiselle
Mademoiselle de
Gerardi,

und das Siegel. Der Brief ist äusserst deutlich geschrieben und lautet:

„Meine liebe Fräulein G., ich müsste lügen, wenn ich Ihnen nicht sagte, dass die mir eben von ihnen überschickten Verse mich nicht in Verlegenheit gebracht hätten, es ist ein eigenes Gefühl sich loben zu sehen, zu hören und dann dabei seine eigene Schwäche fühlen, wie ich: solche Gelegenheiten betrachte ich immer als Ermahnungen, dem unerreichbaren Ziele, das uns Kunst und Natur darbeut, näher zu kommen, so schwer es auch ist. — Diese Verse sind wahrhaft schön bis auf den einzigen Fehler, dass sie in Rücksicht des Gegenstandes zu wenig Wahrheit haben, ein Fehler, den man zwar schon gewohnt ist bei Dichtern anzutreffen, indem sie durch die Hilfe ihrer Phantasie verleitet werden, das was sie wünschen zu sehen und zu hören, wirklich hören und sehen, mag es auch weit unter ihrem Ideale zuweilen sein. Dass ich wünsche den Dichter oder die Dichterin kennen zu lernen, können Sie wohl denken, und nun auch ihnen meinen Dank für ihre Güte, die sie haben

„für ihren sie verehrenden
„L. v. Beethoven."

Nr. 563 ist ein anderes Manuscript von Beethoven, ein Quartblatt, mit grossen kühnen Zügen beschrieben, zwei Seiten theosophischen Inhalts, also beginnend: „Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, So kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem was wir von Seinen Werken gewahr werden, können wir schlüssen, dass er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei ist von aller Gelüst und Begier, das ist der Mächtige" u. s. w.

Nicolai's Oper „Die Heimkehr des Verbannten", welche seit mehr als zehn Jahren vom Repertoire entfernt war, kommt im Hof-Opern-Theater zu Wien neu zur Aufführung. Verdi's Sicilianische Vesper gelangt in den ersten Tagen des October zu Gehör.

Herr Anton Spina, Doctor der Rechte, Kanzlei-Vorsteher und Referent der Ersten österreichischen Sparcasse und allgemeinen Versorgungs-Anstalt, k. k. Hof- und Hof-Kriegs-Agent, Mitglied der jurid. Facultät, corresp. Mitglied der k. k. Mähr.-Schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde und früherer Chef der Musicalienhandlung Diabelli, ist am 8. September, um 8 Uhr Abends, in Wien nach längerem Leiden gestorben. Er war ein warmer Freund der Kunst und der Künstler.

Die Sängerin Anna Zerr hat sich mit dem k. k. Hauptmann v. Rosenberg vermählt.

Ole Bull, der ausgezeichnete Virtuose, ist nach langer, oft trüber musicalischer Irrfahrt in America wieder in sein nordisches Vaterland zurückgekehrt, in Christiania angelangt und mit Herzlichkeit von seinen Landsleuten empfangen worden.

Mad. de Lagrange hat New-York verlassen und ist nach Europa zurückgekehrt; dieselbe soll sich in America mehr als 50,000 Dollars ersungen haben.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. KÖLN, 3. October 1857. V. Jahrgang.

Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter.

Die Geschichte der Künste lehrt, dass jede derselben sowohl im grossen Ganzen als bei den einzelnen Völkern ihre Periode des Emporkeimens, der allmählichen Entwicklung, der höchsten Entfaltung hat. Nach dieser letzten sinkt sie, meist in jähem Abfall, von der erklommenen Höhe wieder herab und zersplittert sich in einzelne Richtungen, die sie in ihre Extreme ausbildet, eben dadurch aber, was früher zu einer harmonischen Totalität zusammengefasst war, zerstört, und so jene Substanz, welcher in der Kunst die eigentlich bindende Kraft innewohnt, wie ätzendes Scheidewasser auflös't. Alles dieses entspricht vollkommen den Gesetzen organischen Werdens und Vergehens überhaupt. Man hat sich daher hierüber nicht im Mindesten zu verwundern; vielmehr muss man sich wundern, dass es noch immer Leute gibt, welche auf das Moment zufälliger, individueller Begabung das Hauptgewicht legen und meinen, es könnte zu *jeder* Zeit, wenn nur der Mann von der rechten Art wäre, das Höchste geleistet werden.

Es ist für das Wesen der Musik sehr bezeichnend, dass sie sich so unendlich langsam entwickelt, dass sie, während alle anderen Künste bereits Blüthen der unvergänglichsten Art getrieben hatten, erst vor kaum zwei Jahrhunderten dahin gelangte, ihr Material vollkommen auszubilden. In der Unsinnlichkeit, Schwerfasslichkeit dieses letzteren liegt eben der Schlüssel dazu. Es ist für den Geist der Nationen charakteristisch, dass sich die überwiegend sinnliche Seite dieser Kunst, die Melodik zuerst, am reichsten und reinsten bei den Italiänern, die mehr verständige oder doch zunächst durch den Verstand zu vermittelnde, die Harmonik und Contrapunktik, am entschiedensten bei den Niederländern entfaltete, dass es endlich den Deutschen, und zwar ihnen allein, vorbehalten blieb, alle Seiten dieser Kunst zu einem vollkommenen Ganzen zusammenzufassen. Auffallen könnte endlich die so unendlich rasche Entwicklung der Musik in dem letzten Viertel des vorigen, in dem ersten des gegenwärtigen Jahrhunderts (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) und das fast gleichzeitige Emportauchen so vieler Sterne ersten Ranges, wovon eine andere Kunst kaum ein gleiches Beispiel bietet. Allein auch dies scheint mir für diese Kunst, in welcher sich die Processe so rasch, wirklich dem Acte des Verbrennens vergleichbar, vollziehen, bedeutungsvoll.

Wer möchte nun läugnen, dass wir uns, nachdem die Stadien des Erhabenen, mitunter noch von starren Elementen gefesselten (Seb. Bach, Händel, Gluck), des rein Schönen, naiv Grossen, mitunter schon von reflectiver Mystik Angefröstelten (Haydn, Mozart, Beethoven), und des Reizenden, Rührenden, mitunter schon von stark sentimentaler Weichlichkeit angehauchten (Schubert, Mendelssohn, Schumann), bereits durchlaufen sind, gegenwärtig in der Periode des Verfalls befinden, d. h. in jener Epoche, in welcher zwar immer noch im Einzelnen Schönes, Treffliches, ja, Bedeutendes geleistet werden kann und geleistet wird, doch im *Augenblicke* nichts hervorzutreten vermag, was den kolossalen Wunderbau, wie er vor unseren erstaunten und entzückten Blicken dasteht, im grossen Ganzen wesentlich erweitern könnte. Dies auszusprechen, ist keineswegs Sache hypochondrischer Schwarzseherei, sondern nur das Anerkennen einer unläugbaren Thatsache, welches jeder Unbefangene theilen müssen wird, und die nur von mangelnder Einsicht oder in unlauterer Absicht bestritten werden kann. Hierin liegt auch gar nichts Betrübendes, wie Viele meinen dürften; denn wenn das Höchste

bereits zur Erscheinung gekommen ist, was will man denn mehr? Ja, selbst für den Künstler der Gegenwart liegt hierin nichts Niederschlagendes; denn dem **Individuum** ist, sich so voll und reich zu entfalten, als es nur mag, noch immer Raum genug gegeben, und was will **dieses** mehr? Will denn Jeder ein Alexander, Cäsar und Napoleon sein? Wir sind und bleiben, welchen Namen wir auch haben, Epigonen, grosse, kleine, begabte, unbegabte.

Ist dem aber so, und es ist gewiss so, dann kann man dem Gebahren einer gewissen, ziemlich weit verbreiteten und durch den Verein mehrfacher Factoren nicht unmächtigen Partei nur halb mit Lächeln, halb mit Spott und Unwillen folgen. Man erräth von selbst, wohin ich ziele, und weiss auch, dass das thätige, nicht einflusslose Organ dieser Partei, die man sich freilich nicht als eine compacte Einheit zu denken hat, die aber gleichwohl bei aller Divergenz im Einzelnen in einem gemeinsamen Mittelpunkte zusammentrifft, die in Leipzig erscheinende, von Schumann gegründete, gegenwärtig von Dr. Franz Brendel redigirte „Neue Zeitschrift für Musik" ist*). Wir sehen hier von der Person des genannten Redacteurs ganz ab. Brendel hat in seiner Geschichte der Musik, einem Werke, das sich bei manchen Lücken und Schwächen doch auch, insbesondere nach der Seite der Darstellung, durch vortreffliche Eigenschaften auszeichnet, mehr Unbefangenheit und Objectivität des Urtheils bewiesen, als ihm Manche seiner anderweitigen Stellung nach zugetraut haben mochten, obgleich auch ihm der Blick mitunter von den Nebelflecken der Gegenwart getrübt ist, wie allein schon sein Anerkennen der Liszt'schen Sonate darthut, die er (Band 2, Seite 317) „ein gewaltiges Werk", oder im eigentlichen Stil dieser Partei zu reden, „eine grosse That" nennt.

In Einem Punkte, sagte ich, treffen die divergirenden Bestrebungen dieser Partei zusammen, und das ist in dem mehr oder minder bewussten, mehr oder minder prägnant ausgesprochenen Herabsetzen des Alten — um dem Neuen Platz zu machen — und in dem fanatischen Triebe nach Reformationen jeglicher Art. Was Richard Wagner, einer der hervorragendsten Wortführer dieser Partei, in beiden erwähnten Stücken in seinem Buche „Oper und Drama" geleistet hat, dürfte aus unmittelbarer Anschauung nicht allzu Vielen bekannt sein; denn nicht allzu Viele werden dieses Buch gelesen haben, nicht allzu Viele vermöchten es zu lesen, ohne während der Lecture von einem unangenehmen Schwindel und ähnlichen Zuständen befallen zu werden. Niemand, der dieses schreckliche Buch lies't, wird verkennen, dass ein Mann von Geist und Kenntnissen, ausgerüstet mit grosser Energie, seine Gaben geltend zu machen, zu uns spricht; jedermann aber, der irgend tiefere Blicke in die Kunst gethan hat, wird zugleich gewahr werden, dass derselbe Mann von dem eigentlichen Wesen der Kunst wenig, um nicht zu sagen: nichts, weiss, ihre eigentlichen Aufgaben, ihren innersten Kern, den springenden Punkt, von dem Alles ausgeht, in den meisten Fällen geradezu verkennt. Dieser Satz möchte bei dem Ansehen, welches Wagner, und nicht nur bei seiner Partei, geniesst, etwas kühn und vermessen erscheinen; wir wären aber jeden Augenblick erbötig, wenn es verlangt werden sollte, den Beweis zu führen, und nicht etwa nur aus einzelnen, abgerissenen Stellen, sondern fast aus jedem Blatte des Buches und aus dem Zusammenhange des Ganzen selbst. Ich hatte immer, bis ich selbst die Bekanntschaft dieses in seiner Art allerdings einzigen Buches machte, Beschuldigungen wie: „Wagner läugne die ganze Kunst der Vergangenheit", für böswillige Entstellungen, für ihm bloss von seinen Gegnern insinuirte Ansichten gehalten. Denn wer möchte von einem Manne von Wagner's Rufe das geradezu Abgeschmackte erwarten? Gleichwohl bildet diese Behauptung in nacktester Deutlichkeit den eigentlichen Kern dieses Buches. Wir wissen recht wohl, dass uns die Freunde Wagner's aus seinem Verhalten, z. B. gegen Beethoven und Gluck, das Gegentheil werden deduciren und damit erweisen wollen, dass wir Richard Wagner einfach „missverstehen", nicht „auf der Höhe seiner Anschauung" stehen. Dann aber müssen wir Herrn Richard Wagner um die Gefälligkeit ersuchen, erst den Kern-Inhalt seines eigenen Werkes zu widerrufen, zu erklären, dass, was er über Punkt *a*, *b*, *c* und *d* schreibt, gegenwärtig von ihm selbst als barer Unsinn erkannt wird, oder uns zu beweisen, dass wir und mit uns das ganze gebildete Europa — nur die Zeugenschaft der eigenen Partei müssten wir uns verbitten — das Alphabet nicht verstehen, nur gerade ihm gegenüber in der eigenthümlichen Lage sind, den Sinn der einfachsten Worte und Wortfügungen zu misskennen. Dass der Stil, in welchem dieses immerhin denkwürdige Buch abgefasst ist, dem echt künstlerischen Naturel geradezu widerspricht, einem solchen — da es schon an wenigen

*) Da wir gegen Richtung, Farbe, Tendenz dieses ehrenwerthen Journals manches sehr Herbe vorzubringen haben, so fügen wir doch zugleich auch sehr gern bei, dass es bei allem dem unter den Organen der Tonkunst eines der interessantesten ist, indem selbst das Verkehrte und Verwerfliche häufig noch auf geistreiche Weise vertheidigt wird.

Anmerkung des Verfassers.

Sätzen seiner Dialektik zu Grunde gehen würde — absolut unmöglich wäre, sei nur nebenbei bemerkt.

Was die musicalischen Werke Wagner's betrifft, so müssen wir uns so lange eines zusammenfassenden Urtheils über dieselben enthalten, bis es uns gegönnt sein wird, ihre Bekanntschaft von der Bühne aus zu machen*). Nur so viel getrauen wir uns schon jetzt nach den Clavier-Auszügen auszusprechen, dass es Neuheit der musicalischen Erfindung eben nicht ist, durch welche sie glänzen; und was wir an Ouverturen dieses Componisten hörten, beweis't uns nur, dass er zwar einen sehr lebhaften Farbensinn, mitunter aber auch einen eben so barbarischen Geschmack besitzt, dass es ihm an einer gewissen künstlich erhitzten und erhitzenden Gluth der Phantasie (wenn man das Phantasie nennen will) nicht fehlt, die ihn aber eben noch häufiger zum Rohen, Unedlen, im schlimmen Sinne Phantastischen führt, als zum wahrhaft Eigenthümlichen und Schönen. Im Uebrigen erinnern wir auch an das vor Längerem von dem Musik-Feuilletonisten der „Presse" mitgetheilte Citat eines Briefes, welchen Robert Schumann — eine auch in Sachen ästhetischen Urtheils nicht ganz zu verachtende Instanz — an den Schreiber dieser Zeilen richtete, und worin er, nachdem er (seinem zu aller Zeit bewiesenen gerechten Sinne gemäss) Wagner nach Möglichkeit Gerechtigkeit widerfahren liess, zu dem Schluss-Resumé gelangt: „Abgezogen von der Darstellung aber ist seine Musik geringfügig, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig!" Offen gestanden, so danke ich für eine solche Musik unter allen Umständen, möchten in ihr auch anderweitig die unglaublichsten Reformationen ins Leben getreten sein.

So viel über Richard Wagner. Von ihm wendet sich der Blick ganz von selbst auf Franz Liszt. Lassen Wagner's musicalische Productionen immerhin noch die Möglichkeit einer ernsten Discussion des *Pro* und *Contra* offen, so ist es Liszt gegenüber rein unmöglich, sich in eine solche einzulassen. Es fällt uns hierbei immer jenes bekannte Wort Cicero's ein: „Lacht ihr Auguren euch denn nicht ins Gesicht, wenn ihr euch unter einander begegnet?" Und auch einer Anekdote gedenken wir gern, die man sich von Rossini erzählt, der, als ihm Liszt einmal vorgespielt hatte, erwidert haben soll: „Mein Herr! Gott hat die Welt erschaffen, Sie aber das Chaos!" Wir wissen zwar nicht, wie hoch Rossini's Urtheil über deutsche Kunst und Künstler angeschlagen werden darf, aber dass er in diesem Falle in seinem Rechte gewesen wäre, trauten wir ihm sehr gern zu und geben — beiläufig bemerkt — sämmtliche von Liszt bis jetzt geschaffene und in Zukunft noch hervorzubringende Werke, vielleicht auch jene Richard Wagner's, mit vielem Vergnügen für den einzigen „Barbier" hin.

Der schlimmste Fluch, der uns auf einem grossen Theile des heutigen Künstlergeschlechtes zu lasten scheint und gerade die nach anderer Seite Begabtesten am stärksten drückt, scheint uns das „Wollen" zu sein. Alle wollen sie das Ungeheuerste, das noch nie Dagewesene, und so entstehen dann auch in der That — noch nie dagewesene Ungeheuer. Die letzten Werke Beethoven's sind — man nennt *das* so! — die Basis, der Ausgangspunkt für ihr erhabenes, sublimes Wirken und Schaffen. Man hätte, scheint es, nicht übel Lust, aus diesen Werken, welche zufälliger Weise die übermenschlichen Producte eines phänomenal begabten Einzelgeistes sind, der sich nie wieder wiederholen wird, ein paar gewichste Stiefel zu machen, in welche der dazu gehörige Mensch erst jetzt hineingesteckt werden soll. Es ist nicht auszusagen, welcher Unsinn seit so manchem Jahre über diesen Punkt in der leipziger Musik-Zeitung vorgebracht wird. Es ist aufrichtig zu beklagen, dass so mancher feinbegabte, edel denkende Geist sich von dieser Sphinx nicht loszureissen vermag, an der er unrettbar zu Grunde gehen muss. Nun glaube man nur ja nicht, dass, indem wir hier auf Beethoven's letzte Werke zu sprechen kommen, wir sie in Zusammenhang mit Liszt's und Richard Wagner's Productionen zu bringen gedachten, denen sie so nahe verwandt sind wie ein Strauss'scher Walzer, vielleicht noch etwas entfernter. Andere dürften da mit Recht eher zu nennen sein; aber auch in Bezug auf jene ist es das Feldgeschrei der Partei, und vielleicht glauben Liszt und Richard Wagner selbst an diese ihre vermeintliche Mission. An jener erwähnten Ueberschwänglichkeit des Wollens aber leiden nur Wenige noch in solchem Grade, wie eben Wagner und vor Allen Liszt. „Orpheus", „Tasso", „Mazeppa", „Hunnenschlacht", „Christus" u. s. w., niedriger stellt sich Liszt schon seine Aufgaben gar nicht mehr. Und was kommt dabei heraus? „Es kreissen die Berge, und zum Vorschein kommt ein kleines, kleines, schnurriges, trutziges Mäuslein", das trotz alles Umsichbeissens doch, wenn man es anfasst, sich als höchst unschädlich erweis't, und sich nicht undeutlich vernehmen lässt: ich *wollte* ja nur beissen, aber — ich habe keine Zähne. Das Wollen des Künstlers ist durchaus nur als ein Product des Könnens und Müssens zu fassen und unterliegt

*) Diese Zeilen wurden während längerer Abwesenheit ihres Autors von Wien geschrieben. Eine specielle Beurtheilung des nunmehr in Scene gegangenen „Tannhäuser" soll demnächst folgen.

keinerlei Willkür, am wenigsten seiner eigenen. Das blosse abstracte Wollen aber erzeugt in der Kunst mehr noch als in irgend einem anderen Gebiete nur Schemen und Schatten, nur kahle Nebelgebilde, die sich bei der leisesten Berührung in Nichts auflösen. Dass aber in Liszt's neuester Thätigkeit dieses fatale Wollen die Hauptrolle spielt, darüber ist kein Zweifel möglich; denn Liszt lässt ja selbst immer hundert Meilen voraus der Welt verkünden, welche Schlacht er jetzt schlagen wird, auf welchem Felde und mit welcher Armee.

Nahe an Richard Wagner und Liszt steht Joachim Raff. Dem grösseren musikliebenden Publicum Wiens ist diese Persönlichkeit erst im verflossenen Winter näher getreten, da die Hellmesberger'schen Quartett-Soireen eine Sonate für Clavier und Violine von seiner Composition brachten. Auch in der Haslinger'schen Novitäten-Revue konnte man Einiges von ihm hören. Nie habe ich die erste Bekanntschaft eines Componisten auf eine schauderhaftere Weise gemacht, als jene Raff's. Mehrere Hefte Lieder waren es (die Opus-Nummern überstiegen die Zahl 40), die mir zuerst in die Hände fielen, und die zu dem Monströsesten und Abgeschmacktesten gehören, was mir bis dahin noch vorgekommen war. Ein milderer Ausdruck ist nicht möglich. Mit grosser Resignation muss ich darauf verzichten, hier Noten-Beispiele zu geben, da mir doch vor Allen eines von der allerärgsten Art im Gedächtnisse geblieben ist. Dazu sind Gedichte gewählt, gegen welche gehalten freilich die Producte Bacherl's als Ausflüsse eines höchst normal organisirten, genial begabten, tiefsinnigen Geistes verehrt werden müssen. Nun sage man mir aber, was man wolle, wenn ich einmal dem Unsinn in nacktester Gestalt begegne, so werde ich gegen den, der ihn vorbringt, ein- für allemal misstrauisch, und gewiss theilen Viele diese Schwäche mit mir. Und ist es nicht für diesen ganzen, innerhalb einer wahrhaft vogelfreien Willkür stehenden Kreis charakteristisch, was Bülow einmal zu mir sagte, da ich ihn nach Raff fragte: „Früher“ (dies waren seine eigensten Worte) „schrieb er mehr trivial“ (bis ungefähr Opus 50!), „jetzt aber ist er in eine ganz neue Entwicklung getreten und hat sich ungemein veredelt.“ Ein Autor, der bis Opus 50 trivial schreibt und sich dann auf einmal ungemein veredelt, ist allemal ein curioses Ding. Raff hat sich auch vielfach als Schriftsteller expectorirt. Als solcher zeichnet er sich vornehmlich durch eine tüchtige Portion Grobheit aus, die zugleich einen starken Beigeschmack von Rohheit und Plumpheit hat. Raff galt lange für einen Wagnerianer vom reinsten Wasser. Gleichwohl hat er in einem im verflossenen Winter in der von G. Bock herausgegebenen „Berliner Musik-Zeitung“ erschienenen Cyklus von Aufsätzen über Richard Wagner sich in einer Weise, ja, man kann sagen, mit solch ausgesuchter Bosheit ausgelassen, dass ich, der ich doch auf einer ganz anderen Seite stehe, Anstand nehmen würde, dergleichen vorzubringen, weil ich dazu Wagner doch als Intelligenz zu sehr achtete. Wäre es da nicht erlaubt, zu fragen: wenn es innerhalb der Mauern so aussieht, was darf man ausserhalb derselben erwarten? Gleichwohl möchte ich hier über Raff, den Componisten, kein Endurtheil gegeben haben. Dass er an dem wahren Sonnenlichte der Kunst nur wenig oder gar nicht participirt, ist freilich gewiss; aber ich hatte in letzterer Zeit Gelegenheit, ein Streich-Quartett von ihm in der Partitur kennen zu lernen, das jedenfalls von entschiedener Combinationskraft Zeugniss ablegt, über dessen rein künstlerischen Werth ich aber nicht urtheilen möchte, ehe ich es wirklich gehört, da das blosse Lesen der Partitur von diesem krausen Noten-Complexe keine völlig deutliche Vorstellung geben wollte. Ueberhaupt ist hier auszusprechen, dass man in diesem ganzen Kreise fast durchaus geistreiche Leute finden wird, und hierin liegt eben ihre Gefährlichkeit für die immer schwankende, festere Grundprincipien entbehrende, halbgebildete Menge.

Will man aber gleich einen der extremsten Ausläufer dieser Richtung, ein *Non plus ultra* der ganzen Gattung kennen lernen, so mache man die Bekanntschaft des erst jüngst hervorgetretenen Rudolf Viole und seiner bisher erschienenen fünf oder sechs Werke. R. Viole ist ein Schüler Liszt's, und man muss gestehen, er hat bei seinem Meister profitirt und ihn gleich beim ersten Wurf überboten. Eine Sonate, mit welcher Viole zuerst debutirte, ist in einem dermaassen über alle Begriffe kauderwälschen Stile geschrieben, dass selbst derjenige unter den „Zukunfts-Musikern“ (Bülow), welchem die Aufgabe zugetheilt wurde, bei dem Kindlein Pathenstelle zu vertreten und über den neuen hoffnungsvollen Bundesgenossen mit väterlicher Sorgfalt zu wachen, einige sarkastische Bemerkungen nicht unterdrücken konnte und sich genöthigt sah, gegen die allzu krasse Erweiterung des neuen Evangeliums zu protestiren. Will man die ganze babylonische Sprachverwirrung, bei welcher diese so genannten Neu-Romantiker der Musik angelangt sind, in ihrem vollen Umfange kennen lernen, so sehe man sich diese Sonate an. In diesem Machwerke ist kaum mehr Ein Tact zu finden, in welchem sich der Autor auf natürliche, nicht-geniale Weise bewegte. Das gleichzeitige Erklingen der heterogensten Harmonieen

hat nicht das Mindeste mehr zu sagen; der Begriff der Tonart ist hier, wie in der Liszt'schen Sonate, als „ein überwundener Standpunkt“ vollständig aufgehoben; es ist nicht anders, als ob die Elephanten flögen, die Fledermäuse dagegen auf dem Boden kröchen, die Affen aufrecht und die Menschen auf dem Kopfe gingen. Von einem Ende bis zum anderen keine Spur organischen Werdens, innerer Nothwendigkeit: überall nichts als das souveraine und leider — läppische, geradezu knabenhafte Belieben des Verfassers. Und wenn nun so glücklich alle natürlichen Verhältnisse zerstört, alle inneren Gesetze zerbrochen sind und so recht das Oberste zu unterst gekehrt ist, so heisst das wohl auch noch genial, und man spricht nur höchstens von „excentrischen Auswüchsen“, die der vom Sturmesdrange seiner Phantasie geschüttelte Autor etwa noch abzustreifen hätte. Eine Ballade, „Die Schwanenjungfrau“, für Pianoforte (in welcher ein Gedicht von Joh. N. Vogel das Programm bildet) ist ähnlicher Art, doch mit etwas mehr Berücksichtigung der menschlichen Gehörs-Werkzeuge ausgeführt. Seltsamer Weise aber folgten diesen beiden gewaltigen Werken, welche es sogleich verkündeten, dass ihr Autor seinen Flug nur nach den höchsten Höhen des Parnasses zu richten gesonnen sei, zwei kleine Stückchen für Clavier von einer so horrenden Trivialität, dass ein Charles Voss oder Heinrich Rosellen sogleich ihre Namen darunter setzen könnten, ohne besorgen zu dürfen, eines Plagiats bezüchtigt zu werden. Dies ist nun ein sehr lehrreiches Beispiel und psychologisch sehr wohl erklärbar. Wenn nämlich diese Heroen *quand même* ihrer Gehirnkammer einmal nicht den grossen Schraubstock anlegen und es einmal in einer Anwandlung menschlicher Herablassung nicht darauf absehen, das Ungeheuerste zu vollbringen, sondern ihren „natürlichen Gedanken und Empfindungen“ freien Lauf lassen, so passirt es ihnen auch sogleich, straks in die allertrivialste Phrasendrechslerei zu verfallen und mit gähnendem Munde das Allergewöhnlichste herzulallen, was uns nur je der platteste Geselle vorgeleiert hat. Possierlich ist es aber nun, zu sehen, wie sich in solchem Falle die Auguren und Wortführer dieser Partei benehmen. So bespricht Hans v. Bülow in der „Leipziger Musik-Zeitung“ zwei neue Productionen Viole's, die ich allerdings noch nicht kenne; aber man höre nur ein paar Stellen seiner Recension. Von einem „*Capriccio à la Tarantella pour Violon et Piano*“ heisst es, „es sei darum interessant, weil es beweise, dass der Componist auch das Zeug habe, glatt und routinirt zu schreiben, ohne darum seiner Art und Weise etwas zu vergeben und sich offenkundiger Trivialitäten schuldig zu machen. Die Themen seien von untergeordneter Bedeutung, würden aber insinuirt (!) durch Fluss und Bewegung.“ Was also eine echte, nicht von persönlichen Rücksichten geleitete Kunst-Kritik als Tadel hervorheben würde, nämlich eben jene höchst unwünschenswerthe Gabe, in dem hier von Bülow gemeinten Sinne „glatt und routinirt“ zu schreiben, das wird bei Viole — als einem in den geweihten Kreis Aufgenommenen — zu einem Vorzuge gestempelt, und dass man sich nicht offenkundiger Trivialitäten schuldig mache, soll gar noch ein besonderes Verdienst sein. Ein nagelneuer Codex! Und über das andere Stück: „*Souvenir de Weimar, Polonaise pour le Piano*“, heisst es beispielsweise: „Auch in anderer Hinsicht möchten wir uns nicht dazu verstehen, mit dem Autor zu rechten, ihm dictiren zu wollen, dass er da langsam zu schreiten gehabt hätte, wo er eben springt, und dort rascher hätte fortgehen sollen, wo es ihm nun einmal gefällt, länger zu verweilen.“ (Man merke wohl, „wo es ihm nun einmal gefällt“, sagt Bülow.) Und: „Herr Viole hat auch diesmal nicht zu den Materialien seiner Arbeit das beliebte Stroh und Leder genommen. Das Haupt-Motiv selbst ist schon ziemlich stürmisch und eignet sich mehr zu einem Fackeltanz für Furien als für abgelebte Minister a. D.“ Es zeigt sich auch hier schon eine kleine Probe jener liebenswürdigen, von dieser Schule besonders bevorzugten Manier, das Publicum immer nur als einen Dummkopf zu behandeln, dem man nach Belieben auf der Nase herumtanzen kann, von jener Neigung, in dem Wüsten und Wilden den eigentlichen Lebenspunkt der Kunst zu suchen, und der freilich oft genug hinlänglich gerechtfertigten Bezeichnung von Stroh und Leder eine nach Belieben elastische Ausdehnung zu geben. In recht burschicoser Weise mit den Ellbogen rechts und links herumzustossen, ist ein Hauptwitz dieser Renommisten, nur dass es der viel feinere, gewandtere Bülow hierin nie dem Meister Raff gleich thun wird, der immer gleich die Knochen sammt dem Fleische verschlingt.

Der im Verlauf dieser Zeilen bereits öfter genannte, als sehr verdienstlicher Virtuose bekannte Hans v. Bülow ist ein Haupt-Agent dieser Partei. Man muss ihr aber zu seinem Besitze Glück wünschen; denn eine an sich schiefe Sache auf das geistreichste, witzigste, ja, feinste [?] zu vertheidigen, ist er vollkommen der Mann, wenn ihm die Sache nur nicht, wie jüngst von Viole, gar zu schwer gemacht wird und nur nach irgend etwas aussieht. Auch als Componist ist Bülow mit einigen kleineren Versuchen aufgetreten. Ich kenne nur ein Heft Lieder. Sie sind eben-

falls im vertrackten Stile seiner Meister — Liszt und Wagner — geschrieben und unterscheiden sich nicht wesentlich von diesen.

(Schluss folgt.)

Beurtheilung.

Scherz, List und Rache. Komische Oper in Einem Aufzuge. Text nach Göthe. Componirt und seinem verehrten Lehrer Ferdinand Hiller zugeeignet von Max Bruch. Opus I. Clavier-Auszug. Leipzig, Verlag von Bartholf Senff. Preis 5 Thlr. VIII S. Text, 117 S. Musik in gr. Fol.

Es ist in diesen Blättern schon öfters von Max Bruch die Rede gewesen. Im Jahre 1852 wurde ihm, dem damals erst vierzehnjährigen Knaben, in Nr. 38 des II. Jahrgangs der Rhein. Musik-Zeitung ein biographischer Artikel gewidmet; seitdem haben wir die fortschreitende Entwicklung seines hervorragenden Talentes in der Stille mit der innigsten Theilnahme und jener Befriedigung verfolgt, welche der Verehrer der Tonkunst empfinden muss, wenn er in dem nebeligen Dunstkreise der neuesten Musikheuchelei einen hellen Schimmer gewahrt, der einen Stern der Wahrheit oder die Erscheinung einer echten musicalischen Natur verkündet. Gehörten wir zu den Ueberschwänglichen im Fache der Kunst-Kritik, die ihre Feder bei jedem Auftreten eines Talentes, und zwar oft eines nur sehr mässigen, in Purpurgluth tauchen, wir hätten Max Bruch allmonatlich als Wunderknaben gepriesen, wir hätten die Welt mit der Nachricht in Erstaunen gesetzt, dass die Zahl seiner Compositionen schon in seinem fünfzehnten Jahre an hundert reichte, seitdem aber in Liedern, Cantaten, Ouverturen, Sinfonieen einen gewaltigen Zuwachs erhalten hat.

Wir haben das nicht gethan, sondern nur dann und wann, wenn wir Gelegenheit hatten, etwas Neues von seinen Productionen zu hören, auf die fortschreitende Entwicklung seines Talentes aufmerksam gemacht.

Jetzt tritt er nun mit einem Opus I. in die Oeffentlichkeit, und dieses Erstlingswerk ist sowohl der Kunstgattung als dem musicalischen Inhalt nach ein aussergewöhnliches. Wer mit der Composition einer komischen Oper seine Künstler-Laufbahn beginnt, und zwar mit einer gelungenen, der berechtigt in der That zu grossen Hoffnungen.

M. Bruch's Musik zu dem alten Göthe'schen Singspiel „Scherz, List und Rache“ gefiel gleich bei der ersten Aufführung in einem hiesigen Privatcirkel den Zuhörern so allgemein, dass es der Mühe werth schien, den Text bühnengerecht zu machen. Die vier Acte des Originals wurden in Einen Act zusammengezogen, der Dialog bedeutend verkürzt; die Poesie ist natürlich wörtlich beibehalten worden, nur die eine lange Scene, in welcher Scapine in der Unterwelt zu sein vorgibt, hat ebenfalls eine sehr zweckmässige Verkürzung erfahren. So ist denn eine einactige Operette daraus geworden, deren Handlung auf die Prellerei eines habsüchtigen und verliebten alten Doctors durch ein junges schelmisches Ehepaar hinausläuft — possenhaft und ergötzlich genug, um mit der allerliebsten Musik im Bunde ein Stündchen recht angenehm zu unterhalten.

Dass in unseren Tagen, wo der Weltschmerz und die Zerrissenheit des Gemüthes und die Jagd nach grossem stofflichem Inhalt in der Tonkunst herrschen, wo die Sucht nach dem Ungewöhnlichen, Excentrischen, Ungehörten Abgeschmacktes neben Ungeheuerlichem gebiert, dass in solcher Periode ein junger Componist die schwierige Aufgabe, sich in der heiteren Gattung der Musik zu versuchen, mit Liebe und Begeisterung erfasst und bei der Lösung derselben den Weg der Natürlichkeit nicht verlässt und sich mit den einfachsten Mitteln zur Erreichung seines Zweckes begnügt, ist an und für sich schon im höchsten Grade lobenswerth und würde auch selbst bei geringerer Leistung anerkennende Aufmunterung verdienen. So wie die Operette aber jetzt vor uns liegt, bedarf sie keines weiteren Empfehlungsbriefes, keiner Rücksicht auf die gute Absicht und das Wollen, keiner Berufung auf die Jugend des Componisten: sie empfiehlt sich durch sich selbst, sie ist ein Werk, das wir als eine frische, in deutschem Boden gewachsene Blüthe auf diesem Gebiete der Musik freudig begrüssen.

Die Operette enthält ausser der Ouverture sechszehn Nummern Gesangstücke auf 117 Folioseiten. Die Ouverture in *E-dur*, zu vier Händen eingerichtet, führt nach einem kurzen Andante ihre einfachen Motive von heiterem Charakter in einem Presto, $^4/_4$-Tact, recht munter durch. Es ist eine wirkliche Ouverture, kein Pasticcio oder Potpourri aus Motiven der Oper, wie das bei den französischen Componisten der heutigen komischen Opern Mode ist. Eben so wenig ist von Tanz-Melodieen und von Tanz-Rhythmen darin die Rede; im Gegentheil die besten Muster, namentlich Mozart, haben offenbar vorgeschwebt, und nirgends ist ein Sprung aus dem Charakter des Ganzen, ein Haschen nach Effect oder eine Ziererei sichtbar. Wir heben daher die Anlage und Factur des Stückes besonders lobend hervor, wenn auch in Hinsicht auf Erfindung die Melodieen

nicht gerade zu dem Bedeutenderen in dem Werke gehören. Uebrigens wird die Instrumentirung ihnen erst den wahren Reiz geben, und mit vollem Orchester haben wir die Ouverture noch nicht gehört.

Die Operette zerfällt nach der jetzigen Bearbeitung in drei Hauptscenen, deren erste auf der Strasse, die zweite im Laboratorium des Doctors, die dritte in dem Kellergewölbe seines Hauses spielt. Personen sind der Doctor — Bariton, Scapine — Sopran, Scapin — Tenor.

Die erste Scene enthält vier Musiknummern. Scapine's Eintrittslied: „Will Niemand kaufen?" ist recht hübsch, nur könnte man daran aussetzen, dass sich das zweitactige Motiv zu oft wiederholt. Die folgende Ariette ist eine artige Kleinigkeit. Nr. 3 wird schon bedeutender; es ist eine komische Tenor-Arie, in welcher Scapin sein erstes Zusammentreffen mit dem Doctor und die List, durch welche er dessen Gunst erworben, erzählt. Der Dichter lässt darin auch den Doctor, von Scapin copirt, sprechend auftreten, was für die Declamation freilich eine leichte Aufgabe ist; für die Musik aber ist eine Charakteristik der Art schwieriger, wenn man nicht, wie z. B. Auber in der Arie des Fra Diavolo, zur musicalischen Caricatur (nämlich dort durch Nachahmung einer Mädchenstimme im Falset) seine Zuflucht nehmen will. Unser Componist hat das nicht gethan und doch ein recht gelungenes Musikstück gegeben, welches, von einem gewandten Spiel-Tenor vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen wird. Den Schluss der Scene und der Exposition bildet ein allerliebstes Duett (Nr. 4, *A-dur, Allegro molto,* 6/8- und 2/4-Tact): „Es schleicht durch Wald und Wiesen".

Die zweite Scene (im Zimmer des Doctors) eröffnet eine grosse Arie (*Allegro moderato, F-dur,* mit einem Mittelsatze *più animato in A-dur,* 4/4-Tact), in welcher der Doctor seine Freude am Gelde ausspricht. Sie ist mehr ausgeführt als irgend ein anderes Solostück, jedoch nicht zu lang und dabei sang- und dankbar. In der Begleitung ist ein charakteristischer Triller [Notenbeispiel: tr] sehr hübsch durchgeführt. In dem folgenden Terzett (Nr. 6, *Allegro vivace, D-dur,* 4/4-Tact, zeigt sich das Talent des Componisten zu Ensemblestücken schon gleich auf die erfreulichste Weise; in den folgenden dreistimmigen Nummern, namentlich in der Verwirrung bei der Nachricht vom Brande im Dache des Hauses (Schluss von Nr. 9), in der Vergiftungsscene (Nr. 11) und im Finale der Operette steigert es sich immer mehr und erregt in der That bei dem so jugendlichen Alter des Autors Erstaunen; denn in diesen Terzetten voll dramatisch-komischer Handlung ist die Musik stets melodisch und charakteristisch, die Stimmen sehr klar und sangbar geführt und verschlungen, das Ganze voll Bewegung und Leben und reich an wirklich musicalischer Komik. Diese Stücke haben einen so leichten und durchsichtigen Fluss, der sich nirgends an eckigen Steinen bricht, die erst glatt geschliffen werden müssen, dass man bei ihrer Anhörung nur schwer an ein Erstlingswerk glaubt, sondern ein gereiftes und bereits viel versuchtes Talent vermuthet.

Zwischen diesen grösseren Ensemble-Nummern klingen uns noch einige Einzelstücke gar einnehmend an, z. B. in der zweiten Scene die Ariette der Scapine, Nr. 7: „Ach, was soll ich denn gestehen", ein *Allegretto quasi Andante* in *A-dur,* 6/8-Tact, das einen melodischen Reiz hat, den man bei den meisten Lieder-Componisten unserer Zeit mit Bedauern vermisst. Auch die Arie Nr. 8, in welcher Scapine dem Doctor ihre theils melancholische, theils ausgelassene Gemüthsstimmung schildert, ist namentlich in der Andante-Bewegung recht schön. Die Begleitung ist zart und einfach gehalten und doch selbstständig durch kleine melodiöse Clarinett-, Flöte- und Cello-Soli; der Componist hat sich durch „Wasserfall" und „Nachtigall" keineswegs zu Instrumental-Malerei verleiten lassen, sondern bleibt durchweg nur der Hauptstimmung des Gedichtes treu. Der Zwischensatz *Presto* ist von geringerem musicalischem Werthe und mehr auf gewandtes Spiel der Darstellerin berechnet.

Fügen wir hier zu, dass Scapine noch zwei Solo-Nummern hat, nämlich eine grössere Gesang- und Spielscene (in der zweiten Verwandlung) und eine Cavatine mit vorhergehendem Recitativ (zu Anfang der dritten), so wird man daraus ersehen, dass diese Rolle eine Partie von bedeutendem Umfange ist, in welcher eine spielgewandte Sängerin eine höchst dankbare Aufgabe findet. Die Gesangscene stellt die Wirkung der verstellten Vergiftung auf die Einbildungskraft der Scapine dar, welche sie in die Unterwelt versetzt und den Doctor dort vor Gericht stellt. Die Cavatine ist auf die Worte: „Nacht, o holdes halbes Leben!" geschrieben; sie ist durchweg gefühlvoll und anmuthig und gibt, eben so wie das Andante der Arie Nr. 8, den Beweis, dass der junge Componist auch für den Ausdruck des Gefühls und einer zart empfindenden Seelenstimmung vorzüglich begabt ist.

Schliesslich wollen wir noch des kleinen Orchestersatzes erwähnen, welcher eine Art von Zwischenmusik, die zu der dritten Verwandlung überführt, bildet und das stumme Spiel des Doctors und Scapin's, welche die ver-

meinte Todte in das Gewölbe bringen, auf sehr gelungene Weise begleitet.

Wir machen nicht bloss die Kreise der Dilettanten, sondern auch besonders die Bühnen-Vorstände auf dieses höchst interessante Werk des jungen deutschen Componisten aufmerksam, welches durch eine gute Ausführung, die natürlich spielgewandte Sänger verlangt, sicher für eine wahre Bereicherung des Repertoires im Fache der komischen Oper anerkannt werden wird.

Die Ausstattung des Clavier-Auszugs von Seiten der Verlagshandlung ist lobenswerth. L. Bischoff.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Stadttheater, auch in diesem Winter, wie in den Jahren 1855 und 1856, unter der Direction des Herrn Friedr. Kahle, ist am 27. September mit „Lucia di Lammermoor" unter grossem Zudrange des Publicums eröffnet worden. Die zweite Vorstellung war „Das Glas Wasser", die dritte „Norma", die vierte „Die Karlsschüler", die fünfte „Der Freischütz".

Herr Concertmeister Joachim hat nach dem Beethoven-Concert in Bonn noch einige Tage dort und in Köln verweilt und seine Freunde und einen kleineren Kreis von Zuhörern in einer Soiree bei F. Hiller durch sein Spiel entzückt; namentlich war der Vortrag des Quartetts Nr. 68 von Haydn bewundernswerth.

** **Barmen.** Vor Kurzem hatten wir das Vergnügen, den Organisten J. A. van Eyken aus Elberfeld auch in unserer Stadt zu hören. Obgleich Herr van Eyken nun schon seit drei Jahren in unserer Nähe wohnt, so war dies desshalb nicht früher möglich, weil in unserer Stadt von 44,000 Einwohnern bis jetzt keine spielbare Orgel zu finden war. Dieser Uebelstand ist jetzt gehoben, indem die reformirte Gemeinde mit einem schönen Beispiele voranging und aus freiwilligen Beiträgen eine neue schöne Orgel durch die rühmlichst bekannten Orgelbauer Adolf Ibach Söhne erbauen liess. Die Orgel hat zwei Manuale und Pedal und 27 Stimmen, unter denen sich die Flötenstimmen besonders auszeichnen. Nachdem am Sonntag vor drei Wochen die Orgel dem gottesdienstlichen Gebrauche übergeben worden war, fand das Orgel-Concert des Herrn J. A. van Eyken so grosse Theilnahme, dass nicht allein die Kirche überfüllt war (dieselbe fasst 1200 Personen), sondern auch Viele den Tönen vor der Thür lauschten. Das gewählte Programm vermochte eben so die Kenner wie die Laien zu befriedigen. Wir hörten von J. S. Bach Präludium und Fuge in *A-moll*, das Choral-Vorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele" und das reizende Trio in *A-dur* über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", von Rob. Schumann die prachtvolle Fuge über den Namen Bach (Nr. 2), von Mendelssohn die sechste Orgel-Sonate und von van Eyken die Variationen über das holländische Volkslied und die Sonate Nr. 3. Die Ausführung bewährte von Neuem die anerkannte Meisterschaft van Eyken's, der unstreitig zu den Orgelspielern ersten Ranges unserer Zeit gehört.

Darmstadt. Die erste Woche nach Wiedereröffnung der Hofbühne brachte zwei Opern — Fest-Vorstellungen bei beleuchtetem Hause — und zwei Schauspiel-Abende. In der Stummen von Portici und in Hernani erschien der berühmte Tenor Steger, der zu einem längeren Gastspiel hier verweilt, in den Haupt-Partieen, ein Sänger, der durch die kolossale Kraft und Fülle seines Organs — wie einige zwanzig Jahre vor ihm Breiting — ein Phänomen ist und namentlich in leidenschaftlichen Stellen grossen Eindruck macht, während auch sein Vortrag des Schlummerliedes als schmelzender Gesang ungemein wohlgefiel. Als Prinzessin in erstgenannter Oper gastirte Frau Mampé-Babnigg. Fr. v. Lasslo erfreute als Elvira in Hernani durch den Wohllaut ihrer Stimme wie durch Gefühls-Ausdruck und Bravour.

Uebersicht der im hamburger Stadttheater vom 1. August 1856 bis 31. Juli 1857 gegebenen Opern. a. Grosse und romantische Opern ernster Gattung. 31 Nummern. Auber, Die Stumme von Portici, 3 Mal; Gustav oder der Maskenball, 3 Mal. Van Beethoven, Fidelio, 1 Mal. Bellini, Die Familien Capuleti und Montecchi, 4 Mal; Norma, 5 Mal; Die Nachtwandlerin, 2 Mal. Donizetti, Lucia von Lammermoor, 5 Mal; Lucrezia Borgia, 1 Mal; Die Favorite, 4 Mal; Linda von Chamouny, 2 Mal; Belisar, 1 Mal. Dupont, Bianca Siffredi, 3 Acte, 2 Mal. E. H. z. S. C., Casilda, 2 Mal. Von Flotow, Indra, 2 Mal; Stradella, 2 Mal. Halévy, Die Jüdin, 4 Mal. Kreutzer, Das Nachtlager zu Granada, 4 Mal. Ign. Lachner, Loreley, 4 Acte, 3 Mal. Meyerbeer, Robert der Teufel, 4 Mal; Die Hugenotten, 8 Mal; Der Prophet, 2 Mal. Mozart, Don Juan, 8 Mal; Die Zauberflöte, 4 Mal. Rossini, Othello, 1 Mal; Wilhelm Tell, 1 Mal. Thomas, Raymond, oder das Geheimniss der Königin, 11 Mal. Verdi, Der Troubadour, 9 Mal; Ernani, der Bandit, 5 Mal. Rich. Wagner, Tannhäuser, 8 Mal. C. M. v. Weber, Der Freischütz, 4 Mal; Oberon, 4 Mal. (Schluss folgt.)

Berichtigung. In Nr. 36, S. 283, Sp. 2, Z. 4 von oben lies Sext-Accord, statt Sept-Accord.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. | KÖLN, 10. October 1857. | V. Jahrgang.

Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter.

(Schluss. S. Nr. 40.)

Eine Erscheinung ganz anderer, specifisch verschiedener Art und eigentlich gar nicht hieher gehörig ist Robert Franz. Ich erwähne seiner an dieser Stelle nur, um den Fratzen- und Zerrbildern, von welchen ich zuletzt gesprochen, doch auch ein edleres Bild entgegen zu stellen, an einem Beispiele von Fleisch und Blut meine Eingangs ausgesprochene Ueberzeugung zu erhärten, dass der wirklichen Begabung auch gegenwärtig Raum genug gegeben ist, sich zu entfalten, soweit sie es vermag, zugleich aber auch zu zeigen, wie selbst diese echte Künstler-Persönlichkeit, sei es aus wirklicher Verblendung, sei es mit bewusster Absichtlichkeit, von jenen Nimroden sogleich missbraucht wird, um einen alten Thron, der aber für ewige Zeiten auf sicheren Stützen ruht, so weit als möglich zu erschüttern.

Robert Franz gehört zu denjenigen, welche von den in der leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" herrschenden Gewalthabern in Protection genommen sind, und er verdient es allerdings in hohem Grade. Liszt hat vor einiger Zeit an diesem Orte über ihn ganz vortrefflich geschrieben. Die Fähigkeit, sich dem Schönen und Grossen mit Enthusiasmus hinzugeben, für dessen Anerkennung zu wirken, gehört zu den grossen, stets anerkennenswerthen Seiten der Liszt'schen Persönlichkeit, und es ist nur zu beklagen, dass ihr eine eben so starke Neigung, das bloss glitzernde, flimmernde Rauschgold für echtes zu halten, zur Seite steht und jenes Verdienst theilweise paralysirt. Liszt hat namentlich um Beethoven und Schubert grosse Verdienste, obgleich er, wenn er eine völlig reine Natur wäre, bei seinem immensen Darstellungs-Vermögen sich noch viel grössere hätte erwerben können. Dass Liszt während seiner ganzen praktischen Künstler- (Virtuosen-) Laufbahn so wenig für Schumann gewirkt hat, da eben er doch, wie man meinen sollte, der Mann dazu gewesen wäre, wie kaum ein zweiter, konnten wir nie recht begreifen, und es gereicht ihm zu bleibendem Vorwurf. Er hat diese Schuld in neuerer Zeit theilweise eingelös't, nicht durch die Widmung seiner Sonate an Schumann, wohl aber durch Aufführung so manches Schumann'schen Werkes an der Spitze der weimarer Capelle und durch seinen liebevoll geschriebenen, vor Jahresfrist erschienenen Aufsatz über Robert und Clara Schumann. Wie man aber immer über seine Begeisterung für Wagner denken, wie es immer damit bestellt sein mag, so scheint uns doch in dieser energischen Hingabe an ein fremdes Interesse der Abdruck einer weiten, in sich edeln Persönlichkeit zu liegen.

Doch ich kehre zu Robert Franz zurück. Dieser Künstler hat seine Kräfte fast ausschliesslich dem Liede gewidmet, oder vielmehr sein Instinct wies ihm dieses Gebiet als das seinem Naturel angemessene an. Er hat darin in der That Ausgezeichnetes, wahrhaft Schönes geleistet; unter seinen Schöpfungen findet sich manche innig ergreifende, in dem von ihm gewundenen Kranze lachen uns Blüthen der reizendsten Art an. Vor Allem findet sich das echte Lied in seiner reinsten (strophischen) Ausbildung bei Franz am häufigsten vor, und die technische Ausführung ist immer von einer Feinheit, ich möchte sagen, Sauberkeit und Reinheit, die nichts zu wünschen übrig lassen und für des Künstlers zarte Empfindung, feinen Geschmack und harmonische Bildung das sprechendste Zeugniss ablegen. So weit wird also jeder Kenner der Franz'schen Muse in ihrem Lobe gern mitgeben — und es ist weit genug. Allein der trefflichen Leipzigerin ist dies keineswegs genug, und erst jüngst wurde wieder bei Besprechung eines Psalmes

von Robert Franz erklärt, „in ihm habe — darüber seien gegenwärtig alle einsichtigen Musiker einig (!) — das Lied seine höchste Vollendung erreicht, er habe erfüllt, was Schubert nur geahnt“! Da haben wir denn also wieder den Unsinn in seiner blühendsten Gestalt. Denn nicht verschwiegen kann es bleiben, dass, so liebenswürdig, edel und sinnig die Franz'sche Muse auch ist, ihr Horizont doch keineswegs ein sehr weiter genannt werden kann. Sie bewegt sich im Gegentheil in ziemlich engem Kreise, und liebt es gern, dieselben Farben immer und immer wieder zu gebrauchen. Sollen wir es — ohne alle Missachtung Franz' — ganz trocken und freilich etwas herb aussprechen, so ist sein Ideenkreis, den er im Liede entfaltet, im Verhältniss zu Schubert nahezu gleich Null (so unendlich ist dieser jenem überlegen), so wie ein Aehnliches z. B. über das Verhältniss der Mendelssohn'schen Sinfonie zur Beethoven'schen auszusprechen wäre. Wie! Schubert, dieser Born der tiefsten, verborgensten, himmlischsten Naturlaute, welche je eines Menschen Brust durchzittert haben, dieser Proteus, unter dessen Zauberstabe jedes Gebilde ein neues, eigenthümliches Leben, neue, eigenthümliche Farbe gewann, der die ganze Weite und Breite der Welt in ihrer süssesten Fülle, ihrer schmerzlich schaurigsten Tiefe — natürlich in seiner Weise, nicht mit der Macht Beethoven's — wiederspiegelte: dieser Genius, der sich so wenig wiederholen wird, wie irgend einer, sollte auf seinem ureigensten Gebiete vor seinem Rivalen Robert Franz zurückweichen müssen? Dies ist nicht anders, als wenn man auf der Spitze des Stephans-Thurmes einen neuen Thurmbau beginnen wollte. Denn eine jede höchste Kunsterscheinung repräsentirt in ihrer Sphäre eine solche Spitze, welche in alle Ewigkeit keine zweite mehr über sich duldet. Dies ist ein Natur- und Weltgesetz, welches die Leipzigerin mit allen ihren Decreten nicht umstossen wird.

Ich weiss gar wohl, was man zu Gunsten Robert Franz' anzuführen pflegt. Man beruft sich auf die minutiöse Ausführung des Details in seinen Liedern, auf die tadellose Correctheit seiner Declamation, wirft Schubert vor, es namentlich in dem letzteren Punkte nicht immer genau genug genommen zu haben. Allein, die Richtigkeit dieser Behauptung selbst zugegeben, was sind diese Dinge gegen das ungeheure Uebergewicht der Naturkraft in Schubert, gegen die Fülle der Erfindung, in welchem Punkte er überhaupt gar keinen Rivalen zu scheuen hat? Ein verschwindendes Minimum. Mit der richtigen, absolut unfehlbaren Declamation weiss sich die Leipzigerin überhaupt erschrecklich viel und macht mit diesem Werkzeuge ein unausstehliches und höchst überflüssiges Geklapper. Die Wagner'schen Opern sollen wohl die Mozart'schen ausstechen, vornehmlich wegen der richtigeren Declamation. Diesen Schimmel nun reitet hauptsächlich Ludwig Köhler und tummelt sich auf dieser Rennbahn mit einem nicht enden wollenden Behagen herum. Er glaube es nur, von dieser Weisheit wussten, ohne dass sie unserer Lehren bedurften, Mozart, Beethoven und Schubert mehr, als er sich vielleicht einbildet. Aber Ludwig Köhler beweis't euch haarklein, in der richtigen Declamation und in dieser allein liege des Pudels Kern begraben. Ihr dürft nur jede beliebigen Verse richtig und sinnvoll vor euch her declamiren und genau auf die Hebung und Senkung der Accente hinhorchen, so habt ihr auch gleich ganz von selbst die allerschönste, diesen Versen von Gottes und Rechts wegen zugehörige Musik. „O Weisheit, du redest wie — ein Tauber!“

Nur dass man nicht aus dieser im Zusammenhang mit Robert Franz vorgetragenen Polemik auf eine Missachtung dieses Künstlers von meiner Seite schliesse. Ich schätze ihn im Gegentheil ungemein hoch; aber auf eine so verkehrte Weise, die ihm eher schadet als nützt, muss man ihn nicht ehren wollen. Ja, wie denn die wahren Meister immer auch die bescheidensten sind, so kann ich hier sogar sehr gelegener Weise ihn selbst citiren. In einem trefflichen Aufsatze, den er jüngst in eben jener Zeitschrift über die Sebastian Bach'schen Cantaten veröffentlichte, spricht er selbst es deutlich aus: „Wir sind Epigonen“ u. s. w., und es war mir recht interessant, zu lesen, wie er selbst von dem wenig erquicklichen Kunstleben der Gegenwart spricht. Daran möchten sich die Schreier und Prahlhanse ein Muster nehmen.

Sollte ja schon von einem Hinauskommen über Schubert im kleineren Gesangs-Genre die Rede sein, so wäre hier weit eher noch ein ganz Anderer zu nennen — nämlich Robert Schumann. Denn das sage man mir ja nicht, dass Franz diesen nicht minder weitaus reicheren und tieferen Meister überboten habe. Allein wenn auch Schumann so gewaltige, zauberhafte und eigenthümliche Klänge im Liede geschaffen und sich eine ganz eigene Welt erbaut hat, so darf man doch nicht sagen, dass diese Welt höher stände als die Schubert'sche, sondern um so viel die Schumann'sche weiter ist als die Franz'sche, um so viel ist die Schubert'sche wieder weiter als die Schumann'sche, mit geringer Einschränkung, welche zu erörtern nicht hieher gehört. Gern gebe ich zu, dass Franz ebenfalls, namentlich im specifischen Liede, besondere, ihm eigenthümliche Seiten habe, allein dies ändert in der Werthschätzung im Ganzen nichts.

Ein einziger ist im kleineren Genre der Gesangsmusik — in der Ballade nämlich — über Schubert hinausgelangt, und das ist Karl Löwe. In seinen einzigen Balladen (natürlich nicht in allen, wohl aber in seinen höchsten, vollendetsten) hat dieser Meister ganz neue Töne angeschlagen und in dieser Kunstgattung das in ihr herrschende episch-dramatische Princip und insbesondere auch das humoristische Element zu viel energischerer Geltung gebracht, als dies im Ganzen Schubert oder Schumann, diesen überwiegend lyrischen Naturen, oder irgend Einem gelungen.

Von jüngeren Kräften nun, die sich der Tonmuse gewidmet haben, ziehen am meisten die Blicke auf sich Johannes Brahms, J. Joachim und Anton Rubinstein, theils durch Intensität, theils durch Extensität ihres Talentes.

Brahms ist bekanntlich durch Schumann in die musicalische Welt eingeführt worden, welcher ihm durch seinen offenen Empfehlungsbrief freilich gegen seine Absicht die Pfade eher erschwerte als ebnete, indem er zu sehr den Neid erregte, ältere, wahrhaft verdiente Meister — so dünn diese gesäet sein mögen — leicht ein wenig verdriessen konnte, und unstreitig geeignet war, durch einen etwas überschwänglichen Ton misstrauisch zu machen. Brahms liess in rascher Folge drei Sonaten, ein Heft Variationen über ein Thema von Schumann, ein Scherzo in *Es-moll* und zwei Hefte Lieder erscheinen, denen etwas später noch ein Heft Balladen für Pianoforte folgte. Von allen diesen Productionen möchte ich auf das entschiedenste den Variationen den ersten Rang anweisen. Dass Brahms ein echtes, ganz eigenartiges Talent, eine feinbegabte Künstler-Natur ist, könnte nach diesem Werke nur offene Missgunst oder barer Unverstand läugnen wollen. Es finden sich unter diesen Variationen (11 an der Zahl) einige von ganz zauberhafter ätherischer Schönheit, wenngleich die allerschönste eine etwas starke Reminiscenz aus Schumann (doch wohl nicht mit Absicht?) enthält und in einigen, wie z. B. der letzten, der Hang des jugendlichen Tondichters zum mystisch Verworrenen etwas unliebsam und bedenklich hervortritt. Ihnen zunächst möchte ich die Lieder stellen, in welchen Klänge von ergreifender Tiefe und Zartheit erklingen. In den drei Sonaten, von welchen mir der ersten in *C-dur* der Vorzug zuzukommen scheint — als der frischesten, noch am wenigsten überreflectirten —, vermochte ich bisher nur Einzelnem und einzelnen Theilen — wie dem Andante der ersten, dem Scherzo der *Fis-moll*-Sonate — ein ganz reines, lebhaftes Interesse abzugewinnen, und das Gleiche gilt von seinem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Im Ganzen herrschte das Gefühl des Missbehagens vor, und so viel ich weiss, ist so ziemlich das Urtheil des gesammten musicalischen, kritikberechtigten Publicums hierin übereingekommen. Diese Sonaten enthalten noch des rohen Elementes zu viel, machen sich noch zu barbarischer Ausschreitungen in harmonischer und technischer Beziehung schuldig, stellen noch zu wenig ein reines Verhältniss zwischen Inhalt und Form dar, gefallen sich — z. B. die beiden Hauptsätze der *C-dur*-Sonate, besonders der letzte — noch zu sehr in terroristischen Anläufen, musicalischen Rodomontaden, um einen wahrhaft ästhetischen Eindruck hervorzubringen. Allein von je her hat man der Jugend überschäumende Maasslosigkeit viel lieber zu Gute gehalten, als träge Bequemlichkeit, lederne Trockenheit, und so wird man bei Brahms denn erst abzuwarten haben, ob es ihm gelingt, aus dem gährenden Most süssen Wein zu gewinnen, wozu ich denn herzlich wünsche, dass Apollo seinen Segen geben möge. Auch die zuletzt erschienenen Balladen zeigen ein ähnliches Verhältniss. Ganz eigenartig und von wirklich märchenhafter Klangschönheit ist der Hauptsatz der zweiten, mittleren. In der letzten ringt eine tief empfundene, edle Melodie mit etwas widerspänstigem, durch Ueberladung gedrücktem harmonischem Material. Die erste, welche sich die durch Herder's Uebertragung bekannte schottische Ballade: „Edward, wie ist dein Schwert vom Blut so roth!" zum Motto gewählt hat, wird, obwohl an sich nicht reizlos, in ihrer Wirkung schon durch die blosse Erinnerung an Löwe's grandiose, übergewaltige Behandlung dieses Stoffes zu sehr abgeschwächt. Brahms steht jedenfalls innerhalb des geweihten Kreises, seinem Wollen entspricht jetzt schon ein zwar noch nicht ebenmässiges, aber sehr bestimmt vorhandenes Können, und ihn gegen Spott in Schutz zu nehmen, dessen die höher Begabten, allenfalls überdies noch etwas appart Angelegten nie entrathen, ist Pflicht der ernsten, parteilosen Kritik. Wie gesagt, die Kraft an sich scheint uns in Brahms über allen Zweifel erhaben, und das Bedenkliche, Gefährliche für seine Entwicklung scheint mir nur in seinem theils instinctiven, theils reflectirten Streben nach Ueberfeinerung, in seinem übermässigen Hange zum Dämonischen, Phantastischen zu liegen. Vermag er diesen — soweit es die strengen Kunstgesetze fordern — (denn an sich sind es ja sehr wohl berechtigte Elemente) in etwas zu bezwingen, so dürfen wir gewiss, sei es in näherer oder fernerer Zukunft, noch viel reinere, reifere Früchte von ihm erwarten, als er uns bisher mitunter geboten hat. Dass er seit Längerem in seinen Publicationen eine Pause hat eintreten lassen, erscheint

uns — wofern es nicht eine unfreiwillige ist — nur als ein gutes Zeichen.

An productiver Kraft Brahms entschieden untergeordnet dürfte wohl Joachim sein. Allein über diesen habe ich eigentlich kein Urtheil, da ich ausser einem Hefte: „Hebräische Melodieen“ für Viola und Pianoforte, bisher noch nichts von ihm kenne, wie denn auch nur Weniges erst von ihm im Musikhandel erschienen ist. Dürfte ich aus jenen — mir ebenfalls nur erst oberflächlich vertrauten — Stücken mir ein Vorurtheil erlauben, so scheint sich mir Joachim ganz und gar in beklemmender Weise der Poesie des Weltschmerzes in die Arme geworfen zu haben und hierin den höchsten Ausdruck der Kunst zu suchen. Auch was ich sonst über grössere Schöpfungen seiner Feder, wie z. B. über eine von ihm componirte Ouverture zu Heinrich IV., über ein Violin-Concert vernahm, scheint mir theils jene Vermuthung zu bestätigen, theils zu Bedenken anderer Art Anlass zu geben. Allein natürlich keine Tradition, ausser etwa die durch Jahrhunderte festgestellte, vermag die eigene Anschauung zu ersetzen. Jedenfalls aber hat sich Joachim, wie so mancher Andere auch, zu tief und zu lange in die Nachtseiten der Schumann'schen Natur, des von ihm so sehr geliebten und verehrten Meisters, versenkt, und wird vielleicht erst sein eigentliches, volles Ich wieder zu gewinnen haben; denn eines solchen bedarf jede ursprüngliche Künstlerkraft zu allernächst, soll sie als solche gelten können. Dagegen ist Joachim schon in anderem Kreise eine so edle, reine Künstler-Natur, dass man auch seine Verirrungen, sein etwaiges Verkennen der ihm eigentlich gegebenen Kräfte und vornehmlichen Bestimmung nur mit Schonung behandeln soll.

Ein unläugbar frisches Reis endlich darf man Rubinstein nennen. Brahms ist nach meiner Meinung eine viel tiefer angelegte Natur, dagegen hat jener vor diesem eine gewisse wohlthätige Frische und Unmittelbarkeit voraus. Daher denn auch seine ungleich grössere Expansionskraft, die freilich auch wieder in solcher Ausdehnung ihr Bedenkliches hat, und die ihm gestattete, fast mit Einem Wurf mehrere, jedenfalls auch in verhältnissmässig kurzer Frist entstandene Dutzende umfangreicherer Arbeiten ins Publicum zu schleudern. In seinen Sonaten für Clavier und Violine, seinen Trio's, weniger in seinen Streich-Quartetten, sind einige von wirklich blühender, erfreulicher Frische der Erfindung, verbunden mit leichtem Fluss und kühner, freier Schwunghaftigkeit der Ausführung. Zu sehr in die Tiefe darf man bei ihm nicht sehen, über die Mittel-Region dringt er nicht leicht hinaus, es wird ihm unbequem. Daher sind auch, wenn ich mich recht besinne, die Adagio's bei ihm immer die schwächere Partie. Unter seinen „Präludien“ sind einige, die tiefer geschöpft sind, als er es sonst liebt. Auch das Pianoforte-Concert mit Orchester, das er in Wien zur Aufführung brachte, hat wohlgelungene, tüchtige, energisch dargestellte Partieen, und in seinen ziemlich zahlreichen Liederheften findet sich manches Treffliche, Eigenthümliche, namentlich auch im launigen Genre. Dagegen ist es auffallend, dass eine in der That ziemlich reich ausgestattete Künstlerkraft wie die Rubinstein's so leicht und häufig — im kleineren Genre namentlich — in die allerärgsten Trivialitäten verfällt und es mitunter nicht verschmäht, mit blossen Virtuosenstückchen und leerem Geklingel um die Gunst der Menge zu buhlen, die indessen heutzutage doch schon ganz anders über diese Dinge urtheilt, als vor zehn und zwanzig Jahren. Vollgültiges Zeugniss dafür liefern sein im Verein mit Vieuxtemps componirtes, wahrhaft abscheuliches Duo für Clavier und Violine über Motive aus dem „Propheten“, sein „*Acrosticon*“, sein „*Album de Portraits*“ und fast alle kleineren Sachen, welche er in seinen Concerten dem wiener Publicum auftischte. Ich glaube nicht, dass Rubinstein's Talent, so jung er auch ist, mehr wesentlich neue Phasen der Entwicklung durchmachen wird, sondern dass wir ihn schon jetzt als eine rund und fertig in sich abgeschlossene Erscheinung zu betrachten haben. Hierin und in seiner viel geringeren Gewissenhaftigkeit, Keuschheit der Kunst gegenüber, in seinem Mangel an Tiefe und an mehr als flüchtig aufregenden Elementen scheint mir auch sein Haupt-Unterschied gegen Brahms zu liegen, über welchen die Acten nach meinem Ermessen noch lange nicht geschlossen werden dürfen. Indessen mögen wir auch über Rubinstein's Zukunft nicht vorschnell urtheilen und zum mindesten die vielleicht einmal zu machende Bekanntschaft eines eben im Entstehen begriffenen, vielleicht auch schon vollendeten Oratoriums und einer schon früher componirten Oper abwarten. Jedenfalls hat sich Rubinstein vor dem massenhaften Produciren, von dem er in seiner ersten Periode eine so starke Probe gegeben, zu hüten. Solcher Leichtsinn straft sich immer, und wenn es einem gar so leicht wird, so ist solche Gabe, mag sie noch so sehr von Elasticität des Geistes zeugen, immer mit zweifelhaftem Blicke zu betrachten.

Wir eilen, abzuschliessen. Nicht eine Galerie hervorragender Künstler-Portraits der Gegenwart wollte ich hier geben, sonst hätten Namen älteren und neueren Datums nicht fehlen dürfen. Denn an respectablen Talenten, welche dem wahrhaft Schönen und Grossen oft sehr nahe kommen,

ohne es jemals oder doch nur in vereinzelten Fällen ganz zu erreichen, ist unsere Zeit reicher als irgend eine vorhergegangene, wie dies immer in einer Periode der Fall zu sein pflegt, welche einer Epoche des höchsten Aufschwunges, der classischen Höhe folgt. Denn aus den verborgensten, dunkelsten Schachten der Erde ist durch Riesenhände das helle Erz und Gestein dermaassen zu Tage gefördert, dass sich ganz nothwendig unendlich viel mehrere finden müssen, welche mit Talent und Geschick das ausgegrabene Material zu benutzen und zu Compositionen eigenen Gepräges zu verwerthen wissen, welchen zwar im günstigen Falle immer eine gewisse Neuheit innewohnen wird, die aber doch, mit schärfster Lupe besehen, sich meist nur als eine Zusammensetzung entlehnter Stoffe zeigen werden. Wir wollten nur gewisse markante Stadien und Wendungen der tonkünstlerischen Gegenwart bezeichnen, und dazu schienen uns die gewählten Namen am geeignetsten. Wir wollten zeigen, wie von den mehresten Kunstbeflissenen der Gegenwart, und zwar gerade von jenen, auf welchen der Blick der Zeitgenossen am erwartungsvollsten ruht, bei Weitem das Hauptgewicht auf die nächtigen, mystisch-phantastischen Seiten der Kunst gelegt wird, wie das leidenschaftlichste Pathos, das krasseste Uebermaass, das Durchbrechen aller natürlichen und ästhetischen Schranken immer mehr überhand nimmt, und wie dies immer das sicherste Zeichen ist, dass eine Kunst ihrer Auflösung entgegen geht, ihrer Auflösung nämlich in die ursprünglichen rohen Elemente, aus welcher erst nach längerer Ruhepause eine neue Zeit wieder Schöpfungen wahrhaft neuer, das Schöne wieder von ganz neuen Seiten abspiegelnder Art aus sich zu gebären vermag. Wir wollten nur vor Allem auch der Ignoranz und Unverschämtheit, den cliqueartigen Fanfaronaden ein wenig entgegen treten, welche mit knabenhafter Insolenz so gern das grosse Alte und wo möglich auch das jüngsterloschene Schöne hinabposaunen möchten, damit für ihre leeren Popanze und Götzen der „Zukunft“ möglichst geräumiger Platz werde.

Orgel-Literatur.

Nachdem wir im vorigen Jahrgange (s. Nr. 49 vom 6. December) die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgel-Literatur angezeigt haben, wollen wir jetzt der alten Heroen gedenken, die durch den für diese Literatur so sehr thätigen Verleger Herrn Körner theils aus dem Staube hervorgeholt, theils in neuen billigen Ausgaben, die jedem Organisten auf dem Lande die Anschaffung möglich machen, veröffentlicht worden sind. Der Druck ist meistens klar und deutlich, einige der letzterschienenen Werke sind sogar schön gestochen und so billig, dass, wollte man sie abschreiben, man das Notenpapier dafür theurer bezahlen müsste, als hier die ganze Ausgabe. Chronologisch fangen wir heute an mit dem ehrwürdigen

Dietrich Buxtehude (gest. 9. Mai 1707). Gesammt-Ausgabe seiner Orgel-Compositionen. Heft 1, à 7½ Sgr.

Wenn auch dessen Compositionen, was Grossartigkeit und Phantasie-Reichthum betrifft, hinter den Bach'schen zurückstehen, so spricht sich doch in ihnen schon eine bedeutende Freiheit in der Form und Modulation aus, verbunden mit interessanter contrapunktischer Arbeit ohne Steifheit, so dass dieselben nicht allein historischen, sondern auch Kunstwerth haben.

Joh. Pachelbel (gest. 3. März 1706). Gesammt-Ausgabe seiner Orgel-Compositionen. Heft 1, à 7½ Sgr.

Obgleich ein Jahr früher gestorben, als der vorhergehende, scheint er uns doch chronologisch hieher zu gehören, da Buxtehude schon (nach Gerber) 1669 Organist war und Pachelbel erst 1653 geboren ist. Auch dessen Werke sind zum Studium, vorzüglich wegen der Behandlung der alten Tonarten, besonders zu empfehlen.

Georg Friedr. Händel. Sämmtliche Compositionen für die Orgel. Heft 14. Preis 3 Sgr.

Das 14. Heft enthält die Fuge „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ aus dem Messias. Eine Empfehlung dieser herrlichen Fuge ist wohl überflüssig. Bekanntlich schliesst diese Fuge auf der Dominante. Der hier angebrachte Schluss in *F-moll* ist ganz im Geiste des Originals.

J. S. Bach. Sämmtliche Orgel-Compositionen in Heften à 7½ Sgr.

Die Hefte 51 und 52 enthalten acht Orgel-Trio's. Diese überaus lieblichen Compositionen erscheinen hier, so viel uns bekannt ist (ausser Nr. 3), zum ersten Male in Druck. So wie man den Löwen an den Klauen erkennt, so hier den grossen Meister an seiner Zartheit und Innigkeit. Und wie der Dombaumeister auch in seinen kleineren Bauten seine Tüchtigkeit bewährt, so auch hier unser Johann Sebastian. Ueber die Echtheit von Nr. 2 könnten Zweifel entstehen, weil dieses Trio so ganz von den anderen Nummern verschieden ist; doch ist es eine äusserst liebliche Nummer, und der Name des Redacteurs, Prof.

Kühmstedt, bürgt dafür, dass dieser Grund gehabt hat, es für eine Composition von J. S. Bach zu halten.

J. L. Krebs (geb. 1713, gest. 1780). Sämmtliche Orgel-Compositionen.

Heft 7 dieser Sammlung enthält eine schöne Toccata und Fuge in *E-dur*. Der Toccata sieht man es gleich an, dass es eigentlich eine Nachahmung der berühmten in *F* von J. S. Bach ist, wie man das bei Krebs wohl mehr findet; doch ist es ein sehr wirkungsvolles, den Orgel-Virtuosen zu empfehlendes Musikstück. Die Redaction hätte sorgfältiger sein können; gleich im Anfange muss Tact 9 so heissen: , wie es sich aus der Sequenz in Tact 13 ergibt. Ferner fehlt in Tact 62 auf dem zweiten Achtel das *p*-Zeichen, und ist es manchmal zweifelhaft, wo das Pedal eintreten oder aufhören soll. Orgel-Compositionen müssen durchaus auf drei Systemen gedruckt werden. Auf Seite 3 steht dreimal *f. O. W.*, wo soll es nun *Piano* sein? Eine neue, corrigirte Ausgabe dieser schönen Composition wäre sehr wünschenswerth, da auch in der Fuge eine Menge Druckfehler sind.

M. G. Fischer. Op. 16. Acht Choräle mit begleitenden Canons.

Dieses Werk ist dem Schönsten, was in dieser Gattung existirt, anzureiben. Es ist erstaunlich, wie fliessend, z. B. in Nr. 6, jede Stimme geführt ist. Es möge daher besonders den Contrapunkt-Schülern zum Studium dringend empfohlen sein. V. D.

An den Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Lieber Freund!

In dem Berichte über das Beethoven-Concert am 23. September in Bonn (Niederrheinische Musik-Zeitung Nr. 39) ersuchen Sie mich um Auskunft über die Sätze *Pleni sunt coeli* und *Osanna* in der *Missa solemnis*, und meinen anbei, irgendwo gelesen zu haben, dass Beethoven sie für Chor bestimmt habe.

Die Auskunft, die ich über diese Sätze zu geben vermag, reducirt sich — vom traditionellen Standpunkte besehen — auf ein sehr Kleines. Wären *Sanctus* und *Benedictus* 1824 gleichfalls mit zur Aufführung gekommen, wie es ursprünglich im Plane gelegen (Beethoven gab anfänglich nur das *Gloria* preis), so hätte es an kritischen Anmerkungen über die fraglichen Sätze nicht gefehlt, in der Art, wie sie die aufgeführten im Grossen und Ganzen in unserem Kreise hervorgerufen hatten, wobei der Meister Alles freundlich aufnahm und auch das Seinige nachdrucksvoll hinzugethan. Vorab würden sich „unsere Mädchen", die Sontag und die Unger, kritische Anmerkungen über die ihrer Stimmkraft widerstrebende Aufgabe in jenen Sätzen rückhaltlos erlaubt haben, wäre in der Aufführung auch Alles vortrefflich gegangen. — Was bei Gelegenheit der Correctur der für die Subscribenten abgeschriebenen Partituren zwischen Beethoven und mir, diese Sätze betreffend, vorgekommen, beschränkt sich bloss auf Folgendes: Ich machte die Aeusserung, wie es mir scheine, dass diese beiden Sätze, vom vollen Chor gesungen, grössere Wirkung machen würden, als von vier Solostimmen. Ich stützte mich noch auf die geringe Beschäftigung des Chors im *Sanctus* und *Benedictus*, und bedauerte, dass dieser bei den fraglichen Sätzen blosser Zuhörer sein solle. Beethoven replicirte weit und breit. Das Facit lautete: „Es müssen Solostimmen sein."

Beethoven, dieser emphatische *Laudator temporis acti* in politischen und musicalischen Dingen, liebte es, an die Sommitäten in der Gesangeskunst seiner Zeit zu denken, wenn vom Gesange die Rede war — gerade wie wir Späteren es auch thun. Wenn er also beim Niederschreiben des *Pleni sunt coeli* und des sich anreihenden *Osanna* eine Tomeoni, eine Buchwieser, oder eine Schulz, Campi, Wranitzky und andere derlei Stimm- und Gesangesgrössen im Sinne gehabt, so rechtfertigt dies seine Intention bei diesen Sätzen, falls er den Sängern ein kleines Orchester gegenüberstellt, wie es in der Kirche geschieht. Da aber unsere Epoche derlei Grössen nicht mehr aufzuweisen hat und formidable Orchester schwachen Stimmen gegenüberstehen, so fordert dieser Umstand in unserem, wie in manch anderem Falle Berücksichtigung — im Interesse der Sache und der dabei betheiligten Sänger.

Aber noch Anderes fordert zu solcher Berücksichtigung auf.

Bei Betrachtung dieser beiden Sätze drängen sich mir innere wie auch äussere Widersprüche darin auf. Der innere liegt offenbar in dem Missverhältnisse der Orchesterwucht zu den Solostimmen. Schon ein kleiner Chor dürfte dieser Wucht — von Ihnen ein „furchtbarer Orchesterlärm" genannt — erliegen, zumal jede der vier Stimmen von einigen Instrumenten im *Forte* und *Fortissimo* begleitet, resp. mit fortgerissen wird. Den äusseren Widerspruch finde ich in der Tempo-Bezeichnung, zumeist beim *Pleni*. Ein leicht beschwingter Rhythmus steht uns in den Coloraturen aller Stimmen vor Augen, und dabei heisst es: „*Allegro*

pesante". Ein Bleigewicht also an den Schwingen. Was soll dieses *Pesante* (schwerfällig) hier zur Stelle, die alle Ausführenden zur höchsten Begeisterung herausfordert? Kein Wunder, dass die Herren Dirigenten nicht wissen, was damit beginnen, wenn ihnen die sichere Einsicht in den Charakter nicht auf den rechten Weg verhilft. Ich erlaube mir, dieses fremdartige Epitheton für einen ungeeigneten Führer zu erklären, und begnüge mich daher mit dem einfachen Allegro, jedoch im Sinne der Classiker, nicht der modernen dirigirenden Windbeutel im Allgemeinen.

Was sagen Sie wohl zu den Sforzato-Schlägen, die im *Osanna* fortan die Stimmen begleiten? Das erfordert doch wohl kolossale Stimmmittel, um mit heiler Haut durchzukommen? Darum lieber der volle Chor!

Wenn unser musicalisches Zeitalter wirklich ein gebildetes, aufgeklärtes sein soll, so darf man für Irrthümer der höchststehenden Meister nicht blind sein, was so häufig der Fall ist. Auch in der *Missa solemnis* befinden sich offenbare Irrthümer, obgleich Beethoven gerade dieses Werk für sein „gelungenstes" erklärte, was mir immerhin nicht einleuchten wollte, selbst zur Zeit, wo ich noch geringe Einsicht in dasselbe gehabt.

Sollte diesem riesigen Werke einstens ein deutscher Text unterlegt werden, wie der *Missa* in *C*, so wird der allenfalls kundige Bearbeiter diese Irrthümer, zunächst die im *Agnus*, mit Leichtigkeit beseitigen. Dann wird wohl auch noch dem im *Dona* enthaltenen Sinfonie-Satze, ₵ Presto, Partitur S. 276, die entsprechende Begründung zu Theil werden können, die ihm in einem Kirchenwerke offenbar mangelt.

Schliesslich sei Ihnen, lieber Freund und Kriegsgefährte, für Anregung dieses unbezweifelt wichtigen Fragepunktes bestens gedankt, und nehmen Sie ja nicht Anstand, diese meine Ketzerei abzudrucken; sie ist ernstlich gemeint, was auch die Ultra-Beethovenianer dazu sagen mögen.

Den 5. October 1857. A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Familie Brousil aus Prag hat in dieser Woche zwei Mal im Theater bei schwach besetztem Hause, aber mit grossem Beifalle gespielt. Die sechs Kinder bilden eine hübsche Gruppe und spielen gut zusammen. Die zweite Schwester, Bertha, 14 Jahre alt, hat das meiste Talent und steht bereits auf einer verhältnissmässig hohen Stufe in der Technik des Violinspiels. Leider muss sie sich des Effectes bei der grossen Menge wegen auch auf Kunststücke einüben, welche unkünstlerisch sind. Am besten trug sie das Andante aus Mendelssohn's Violin-Concert vor; im Ganzen spielt sie zu schwierige Sachen.

Die Rheinische Musikschule hat Anfangs dieser Woche ihren neuen Cursus wieder begonnen. Herr Riccius hat seine Stellung an derselben aufgegeben.

Berlin. Die technische Leitung der Kroll'schen Bühne hat mit dem 1. October Hr. Ferdinand Röder übernommen. Die von ihm gegründete Theater-Agentur bleibt nach wie vor bestehen.

Richard Würst componirt eine Oper, „Bonita", zu welcher er sich den Text selbst bearbeitet hat.

Mainz. Die hiesige Liedertafel in Verbindung mit dem Damengesang-Verein wird in dieser Winter-Saison in sieben Concerten unter Anderem geben: Die Schöpfung von Haydn; — Concert für Violine (in *D-dur*) von Beethoven; — Lobgesang, Sinfonie-Cantate von F. Mendelssohn-Bartholdy; — Dramatische Scene für Sopran und Finale des zweiten Actes aus „Der letzte Maurenkönig", grosse tragische Oper in drei Acten von Friedr. Marpurg; — Sinfonie in *C-dur* von Franz Schubert; — Frühlings-Hymne, Solo für Piano und Orchester von Joachim Raff; — Samson von Händel; — Die neunte Sinfonie von Beethoven und die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in drei Abtheilungen von Sebastian Bach. [*Est laudanda voluntas.*]

** **Ems**, 1. October. Die diesjährige Saison ist nun vorüber. Von den Concertisten, die sich heuer unserem Cur-Publicum präsentirten, erwähnen wir die Sänger und Sängerinnen Mons. Poultier, Tenor der grossen Oper in Paris, Mlle. Vaillant, Mme. Nissen-Saloman, Mme. Cambardi von der italiänischen Oper in Paris, Miss Lucy Rafter und Mons. Leopold Amat, *Chanteur Compositeur*, die Pianisten Henri Herz und Alfr. Jaell, die Violinistin Mlle. Berdet, den Violinisten Japha von Leipzig, den Cellisten Seligmann aus Paris und den Harpisten Godefroid aus Brüssel. Ausser de Beriot, der jeden Sommer hier verweilt, bemerkten wir noch den russischen Componisten Alexis Lwoff unter unseren Badegästen, so wie den bekannten Schriftsteller Karl Gutzkow.

Dresden, 25. September. Die gestrige *Soirée musicale*, in welcher Compositionen des kaiserlich russischen Generals Alexis v. Lwoff unter eigener Leitung des Componisten zur Aufführung kamen, hatte einen grossen Kreis eingeladener Gäste versammelt. Das Programm bestand aus dem *Stabat mater* für Chor, Soli und Orchester, einer Ouverture zur komischen Oper „Der Dorfschulze" und der russischen National-Hymne. Das *Stabat mater* ist ein im edelsten kirchlichen Stile gehaltenes Werk, welches in seiner Auffassung, seiner Erfindung und Factur den eben so begabten als tief durchgebildeten Künstler zeigt. Wahre Empfindung, Würde und Erhebung des Ausdrucks prägen sich in allen Sätzen aus. Die Ouverture zeigte den Componisten nicht minder lobenswerth auf einem sehr contrastirenden Terrain durch Frische und Fluss der Melodie, Leichtigkeit der Bewegung, einfachen Charakter und gewählte Instrumentation. Die Ausführungen, unter Leitung des Componisten, Seitens der k. Capelle, des Hoftheater-Chors und der Herren Hof-Opernsänger Rudolph, Mitterwurzer und Conradi verdienen das grösste Lob. Der Tonkünstler-Verein veranlasste zu Ehren des Herrn A. v. Lwoff eine ausserordentliche Aufführung. Ausserdem fand bei dem Gaste selbst, fast nur in einem Kreise von Musikern, eine Quartett-Akademie Statt, deren Improvisation der Vorzüglichkeit der Ausführungen keinen Abbruch that. Auch Beethoven's grosses *B-dur*-Trio und dessen Septett wurden executirt. Herr Alexis v. Lwoff, als ausgezeichneter Violin-Virtuose in der Kunstwelt wohlbekannt, erwarb sich dabei von Neuem durch seinen schönen Ton, seine technische Beherrschung des Instrumentes und durch seine geistreiche und ausdrucksvolle Auffassung und Behandlung die wärmste Anerkennung.

(C. Banck. Dresd. Journ.)

Regensburg. 21. September. Die Verhandlungen der zweiten General-Versammlung des christlichen Kunst-Vereins dahier haben für Ihr verehrtes Blatt nur in so weit Interesse, als dabei die Musik betheiligt war, hier natürlich die kirchliche. Die Abgeordneten aus den fernen und näheren Gegenden Deutschlands haben aber gerade diesem Zweige der Kunst ihr besonderes Augenmerk zugewandt. Als verlautete, es werde in dieser Beziehung hier wenig oder nichts geboten werden, so erregte dies nicht geringe Verwunderung bei den fremden Gästen, die seit lange gewohnt waren, Regensburg als den Vorort und Heerd der besseren, der unverfälschten heiligen Musik zu betrachten. Es wurde also in der ersten Vor-Versammlung das entschiedene Verlangen nach der Vorführung classischer heiliger Musik ausgesprochen. Dem zufolge wurde von dem Dom-Capellmeister J. Schrems während des Hochamtes im Dome am ersten Tage die berühmte *Missa* von Palestrina: *„Assumta est“*, aufgeführt, mit seltener Präcision und tiefstem Verständniss der grossen Tonschöpfung, am dritten Tage eine Gregorianische Messe nach Harmonisirung des Enchirid-Chorale und mit Posaunen-Begleitung. Herr Chorregent Joh. Georg Mettenleiter aber gab am zweiten Tage Abends in der Niedermünsterkirche den Abgeordneten eine Auswahl von altclassischen Tonwerken zu hören, deren Seltenheit und Vorzüglichkeit aus dem Programm erhellt, das ich mittheile:

1. Psalm 50: „Miserere mei Deus“, a 6 Voc. Auct. J. P. A. Praenestino (Palestrina). — 2. Cantic. Zach.: „Benedictus Dominus Deus Israel“, a 4 Voc. Auct. Joan. Guidetti. — 3. Psalm 109: „Dixit Dominus“, a 4 Voc. Auct. Rog. Giovanelli. — 4. Psalm 112: „Laudate pueri“, a 4 Voc. Auct. Fel. Anerio. — 5. Cantic. B. M. V.: „Magnificat“, a 4 Voc. Auct. Franc. Suriano. — 6. Antiph.: „Alma Redemptoris“, a 8 Voc. Auct. Palestrina. — 7. Respons.: „Hodie nobis coelorum“, a 4 Voc. Auct. Bern. Nanino. — 8. Motett: „Verbum caro factum est“, a 6 Voc. Auct. J. L. Hasler. — 9. Respons.: „Ecce quomodo moritur justus“, a 4 Voc. Auct. J. Händl. — 10. Motett: „Sepulto Domino“, a 4 Voc. Auct. Jac. Händl. — 11. Motett: „Angelus Domini“, a 8 Voc. Auct. Claudio Casciolini. — 12. Motett: „Dum complerentur“, a 6 Voc. Auct. Palestrina. — 13. Motett: „Laudemus Dominum“, a 8 Voc. Auct. Fel. Anerio. — 14. Motett: „Omnes gentes plaudite“, a 8 Voc. Auct. Palestrina.

Der Eindruck dieser Meisterwerke in vollendeter Ausführung war ein ausserordentlicher. — Schliesslich theile ich noch den Beschluss der General-Versammlung mit, dass nämlich die Herausgabe mehrerer Jahrgänge der *Musica divina* von Dr. Proske sehr zu wünschen und dieselbe, so wie das *Enchiridion Chorale* von J. Georg Mettenleiter, höchlichst zu empfehlen sei.

Hamburg. Das Comite des philharmonischen Vereins machte bereits die Tage bekannt, an denen in dieser Saison die Concerte desselben, vier an der Zahl, Statt finden werden. Von bedeutenden Celebritäten, welche zu denselben gewonnen sind, zählen u. A. die Sängerin Fräul. A. Bury, die Violin-Virtuosen Joachim und Singer. Es sollen abermals bedeutende Instrumentalwerke, auch von Schumann, zur Aufführung kommen, so dass die Concerte wohl ihren alten Ruf bewahren werden. Wir kommen jedenfalls darauf zurück.

Uebersicht der im hamburger Stadttheater vom 1. August 1856 bis 31. Juli 1857 gegebenen Opern. (Schluss.) b. Komische Opern. 20 Nummern. Adam, Der Postillon von Lonjumeau, 1 Mal. Auber, Die Braut, 1 Mal; Fra Diavolo, 2 Mal. Boieldieu, Die weisse Frau auf Avenel, 4 Mal; Der Kalif von Bagdad, 3 Mal. Donizetti, Die Regimentstochter, 2 Mal; Der Liebestrank, 3 Mal. Elmenreich, Der Schmied von Gretna Green, 3 Mal. Von Flotow, Martha, 3 Mal. Grisar, Gute Nacht, Herr Pantalon! 4 Mal. Ed. Hamel, Malvina, 3 Acte, 1 Mal. Hensler, Das Donauweibchen, I. Theil, 1 Mal. Herold, Zampa oder die Marmorbraut, 2 Mal. Hiller, Der Teufel ist los! (einzelne Scenen) 1 Mal. Von Kohlenegg, Die Königin ist verliebt, 1 Act, 1 Mal. Lortzing, Czaar und Zimmermann, 3 Mal. Mozart, Figaro's Hochzeit, 4 Mal; Die Entführung aus dem Serail, 2 Mal. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, 5 Mal. Rossini, Der Barbier von Sevilla, 8 Mal. — 3. Ballette und Divertissements. 20 Nummern. — 4 Concerte, lebende Bilder u. s. w. 8 Nummern.

Bremen. Trotz der klimatischen Verhältnisse, welchen mehrere Mitglieder der Oper, besonders der neue Primo-Tenor Herr Kühn, ihren Tribut zollen mussten, fielen die beiden ersten Opern-Vorstellungen im Stadttheater sehr günstig aus. Man gab „Die Hugenotten“ und „Die Capuleti und Montecchi“. Unsere Volk bewies als Valentine und Romeo, dass sie würdig sei, ein Liebling des bremer Publicums zu sein. Trotz der Indisposition des Herrn Kühn liess seine Stimme als Raoul und Tybaldo einen sympathischen Ton erkennen, und Schule wie Vortrag zeigten sich wohlgebildet. Die neue Coloratursängerin Fräul. Gehler besitzt einen hohen Sopran von weichem Schmelz und eine blendende Technik, in der namentlich ein ausserordentlich virtuoser Triller glänzenden Effect macht. Herr Eilers, Marcel, hat in der Kunst Fortschritte gemacht; Herrn Bertram, Nevers, begrüssten wir mit Freuden als einen lieben Bekannten, und über Herrn Thelen d. j. (St. Bris) lässt sich viel Lobenswerthes sagen.

Pesth. Der Schauspieler Balogh István feierte am 31. August auf dem Nationaltheater sein fünfzigjähriges Jubiläum und trat dabei in einem von ihm selbst ebenfalls schon vor fünfzig Jahren geschriebenen Stücke „Cserny György“ auf.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 17. October 1857.** **V. Jahrgang.**

Eine musicalische Monatsschrift.

Unter dem undeutschen Titel: „Debatten über dramatische, lyrische, Kirchen-, Concert- und Kammermusik u. s. w., herausgegeben von E. Sobolewski, Bremen, 1857, Druck von F. O. Dubbers" — liegt uns ein „Heftchen Nr. I., Monat Juli" vor, auf dessen Umschlag diese „Debatten" als eine neue periodische Schrift, in zwölf Heften jährlich (vierteljährlich 1 Thlr.), angekündigt werden.

Dem Titel nach soll dieselbe also das gesammte Gebiet der Musik umfassen. Der Zusatz (der sich ebenfalls auf dem Titel befindet): „In einem Kreise von Künstlern und Kunstfreunden herausgegeben von E. S.", soll wahrscheinlich, so undeutlich er auch ausgedrückt ist, die Unterstellung wirklicher Erörterungen unter Musikern annehmbar machen; allein ein paar vorgesetzte Namen machen noch lange nicht einen abhandelnden Dialog aus. Vom Wesen eines solchen ist in dem Heftlein (24 S. kl. 8.) keine Spur vorhanden. Der Titel ist folglich schlecht gewählt, weil er etwas erwarten lässt, was gar nicht gegeben wird.

Eine Art von Vorwort spricht den Zweck der „Debatten" nichts weniger als klar aus. Was soll man aus überschwänglichen Redensarten wie folgende als Kern herausnehmen? „Wie die Einbildungskraft des Astronomen" — so beginnen „die Debattirenden" — „trotz der nebelauflösenden Kraft seiner gewaltigen Fernröhre sich nur um so tiefer und ahnungsvoller in den Weltenraum versenkt, so werden die Untersuchungen, die wir im Gebiete der Musik anstellen, dieser Kunst, die so rein selbstständig [auch in der Vocalmusik?] in ihrer Innigkeit und Ausdrucksweise die tiefsten Erbebungen des Herzens wie keine andere auszusprechen weiss, nur den Zauber ihrer Unbegränztheit verstärken." Was heisst das: „Die Untersuchungen über Musik sollen den Zauber ihrer Unbegränztheit verstärken?"

Alsdann stossen wir auf „Entfaltung des wunderbaren Gewebes des Organismus der Musik" — „die Musik braucht nicht allein Imagination, sondern auch Wissenschaft" — „diese Kunstbesprechungen werden hoffentlich Alle zu einer [Einer?] Partei vereinigen" u. s. w. — und sind über das, was die Herren eigentlich wollen, so klug, wie zuvor.

Indess aus der Anrede des ersten „Debattirenden" auf S. 2, dem man den Namen Telemann gegeben hat, erfahren wir, dass die Gesellschaft „das Alte nicht durchweg goutiren und in das Lob des Neuen nicht unbedingt einstimmen" wolle, sondern „Einiges aus dem Dunkel hervorziehen, Anderes zum Styx hinabstossen, mit Einem Worte: den alten Augiasstall wieder einmal kehren."

Nun sind wir sicher im Klaren!!

Wenn wir irgend einen Sinn aus diesem Klingklang herausholen können, so scheint es, dass die Herren über nichts weniger als über wissenschaftlich-ästhetische Fragen, welche die Zeit bewegen, reden wollen. Wenn dem so ist, so müssen wir bedauern, dass ihnen, wenigstens denjenigen, die in diesem ersten Hefte auftreten, weder das Zeug gegeben ist, das Gebiet jener Fragen gründlich zu bearbeiten, d. h. darüber consequent zu denken, noch das etwa Gedachte in eine logisch klare und durch die Form anziehende Darstellung zu bringen. Um so unverantwortlicher ist es, wenn sie auf ein Werk wie Vischer's Aesthetik mit Geringschätzung herabblicken und an einigen Orten einen Ton darüber anstimmen, der zu nichts Anderem dienen kann, als ihre Unwissenheit und Unbeholfenheit in denjenigen wissenschaftlichen Dingen, welche die Kunst betreffen, an den Tag zu legen.

So heisst es z. B. S. 2: „Eure Aufgabe ist schwer. Schaut Ihr doch schon mit Misstrauen auf Vischer's Aesthetik der Musik, nur weil er S. 1147 von der hohen Bedeutung Marschner'scher Werke spricht." — S. 4: „Vischer's Aesthetik ist sehr achtungswerth [wahrhaftig?]; doch kann eine Aesthetik der Musik nur von jemand geschrieben werden, der zugleich Musiker und Philosoph ist. Da Vischer nicht Musiker, wenigstens nicht in dem erforderlichen Grade ist, so kann sein Werk nur in einzelnen Theilen genügen." [Davon ist gerade das Umgekehrte wahr; im Ganzen, im System ist Vischer's Werk vortrefflich, und nur im Einzelnen vermisst man hier und da den Musiker. Nun folgt jedoch das Beste, indem die Herren fortfahren:] „Da aber auch unter uns kein Philosoph ist [sehr wahr!], so werden wir nur einzelne Bausteine zu dem Werke liefern können, das vielleicht einst geschrieben wird." — Das heisst also: Wäre ein Philosoph unter uns, so würden wir jene Aufgabe lösen. Sehr bescheiden. Wir fürchten aber sehr, dass selbst diese Bausteine viel früher verwittern und zerbröckeln dürften, als der Messias der Aesthetik der Musik erscheint.

Wir wollen uns einige derselben etwas genauer ansehen.

S. 3: „Ihr werdet zu erforschen haben, was schön, was unschön in der Musik; denn ich gestehe, das Vertrauen auf mein Trommelfell ist sehr erschüttert. Bei der Accordenfolge *a cis e g* und *a c es g* im Finale des ersten Actes von Lohengrin bekam ich Anfangs ein Gefühl, als steche mich eine Wespe in den zartesten Theil meines empfindsamen Körpers; nachdem ich jedoch die Oper mit Sängern und Orchester einige hundert Mal durchgemacht hatte, empfand ich nichts mehr." — Moral: Werdet dickhäutig!

„Freund Liszt macht euch irre, indem er im Andante des Prometheus alle Harmonielehren über den Haufen wirft." — „Allein Liszt hat jene Harmonieschritte wohl überlegt, und mir klingen sie auch." (S. 5.)

Der Präsident. „Ehe wir die einfacheren Gebilde der Harmonie nicht festgestellt, scheint mir eine Debatte über Liszt's Accordenfolge nicht fruchtbringend. — Hinsichtlich der Harmonielehre werden wir der Natur zu folgen haben. [Da seid ihr auf der rechten Spur, nur lasst euch nicht zerstreuen!] — Hauptmann hat diesen grossen Wegweiser vielleicht nur aus Ueberfluss, nicht aus Mangel an Geist übersehen. Er holt sich zur Kühlung seines Champagners das Eis von Cotopaxi (!). Die Grundsätze der Form dürften wir im einfachsten rhythmischen Gebilde erkennen, die Modulation als eine weitere Hebung und Senkung zu betrachten haben." (S. 6.) — Nun, da sind wir neugierig! Da uns aber noch kein weiteres Heft zu Gesicht gekommen, so müssen wir uns gedulden; denn in dem ersten wird dies alles nur so ohne Zusammenhang *cavalièrement* hingeworfen.

Dann wird ein Brief von „Wilibald" aus „Paris" vorgelesen. Dieser bildet den Haupt-Abschnitt im ganzen Hefte (S. 7 — 22). Der Schreiber desselben theilt uns zuvörderst seinen Aerger über einige französische Witze über Liszt mit. Um ihn zu vertreiben, ergreift er ein Buch. „Anfangs las ich mit jener Verschleierung des inneren Auges, die bei mir jedesmal eintritt, wenn mir ein unangenehmer Gedanke dumpf im Kopfe herumwühlt, der in der Regel unübersetzbar, diesmal aber etwa so zu umschreiben wäre: Der Mensch ist mitunter das beste, aber auch oft das mechanteste unter allen Thieren — und solch ein Murmeln hört erst auf, wenn man sechs Stunden geschlafen hat, oder noch etwas Aergerlicheres kommt."

Was sagt der Leser zu diesem Stil- und Phantasie-Pröbchen? Welch ein romantisches Bild! Herr Wilibald auf dem Sopha, innerlich verschleiert, in seinem Kopfe das dumpfe Murmeln eines unangenehmen Gedankens, dessen Entbindung die nagelneue Wahrheit gebiert, dass der Mensch gut und böse ist! — ich wollte sagen: „mechant". Nebenbei nämlich wird die Sprachmengerei auf widrige Weise getrieben, gerade als lebten wir noch in dem Jahrhundert, wo man glaubte, französische Wörter verriethen den gebildeten Mann und zierten den deutschen Stil! Debatten, Imagination, goutiren, contagiös, Flambeau der Vernunft, maltraitirt, consumirt, brodirt u. s. w. sind für uns eben so unangenehme Wespenstiche, wie die oben erwähnte Accordfolge im Lohengrin.

Doch weiter. Das Buch, das der so genannte Wilibald zur Abdämpfung seines Aergers ergriffen, ist Ulibischeff's Mozart, und nun werden dem armen Ulibischeff aus der historischen Einleitung, die heutzutage fast so gut wie vergessen ist, nachträglich einige Irrthümer nachgewiesen. Diese Schulweisheit war sehr wohlfeil zu haben! Wir erfahren jedoch dabei unter Anderem, „dass *A-moll* eine durchaus unnatürliche und unmelodische Tonart sei"; desshalb schlägt der Verfasser vor, „unsere beiden Tonarten nur bis zur Sext hinauf zu führen, *C d e f g a*, und dann wieder zurück, und *A h c d e f* eben so." — Eine kleine Probe von den neuen „Gebilden", die wir zu erwarten haben.

Wir erfahren ferner, dass der „selige Mentor“ Herrn Wilibald's das „Capitel über die ästhetische Seite der Musik“ folgender Maassen begann:

„Die Schöpfung brauchte sechs Tage, um sich dem Chaos zu entwinden; nicht so leicht wurde es der Musik. Bis Palestrina dürfte sie wohl so viel Jahrtausende gebraucht haben; denn sie ist so alt wie der Mensch, wie Glaube und Liebe und deren Organ, und wird es bleiben in Ewigkeit.“ (S. 10.) — Wahrscheinlich steckt hier ein Druckfehler, indem der Verfasser doch wohl meint, die Musik sei das Organ des Glaubens und der Liebe, nicht aber, sie sei eben so alt, wie dieses Organ. Es kommen indess freilich so schülerhafte Nachlässigkeiten hier und da vor, dass man sie bei dem besten Willen nicht auf den Setzer schieben kann; z. B. ebenfalls S. 10: „Mein Mentor berührte manche ästhetische Seite unserer Kunst, welche von der oberflächlichen Weise des Ulibischeff oder der gelehrten Vischer's — sehr abstach!“

Abgesehen von dem Schnitzer ist bei dieser Stelle die Zusammenstellung von Vischer und Ulibischeff sehr bezeichnend für die Bildungsstufe und das wissenschaftliche Streben des Verfassers, zumal, da er nicht erröthet, den ersten Paragraphen von Vischer's Buche über die Musik mit gesperrten Lettern abdrucken zu lassen und ihm die oben angeführte Faselei über die sechs Jahrtausende entgegen zu stellen! Noch strenger zu rügen ist aber, dass er am Schlusse jenes §. 1 (oder 746 der gesammten Aesthetik) Herrn Vischer sagen lässt: „Dies ist das Wesen der Musik.“ Dies ist eine offenbare Unredlichkeit; denn davon steht in jenem Paragraphen kein Buchstabe. Vor solchem Unsinn ist ein Mann wie Vischer stets sicher; seine Untersuchung über das Wesen der Musik umfasst bekanntlich an fünfzig Paragraphen, nicht einen einzigen.

Und von Leuten, welche auf eine so frivole Weise mit der Kunstlehre Spiel und Spott treiben, sollen wir neue Aufschlüsse erwarten?

Den Haupt-Inhalt von Wilibald's Brief und vom ganzen ersten Hefte bildet eine ganz oberflächliche, rhapsodische Uebersicht der Geschichte der Musik bis auf Palestrina. Sie enthält nur allbekannte Sachen und Aussendinge, bringt dann einige persönliche Expectorationen des Verfassers über Palestrina, die weder etwas Neues, noch das Alte in anziehender Form geben, Herr Wilibald müsste denn seine Aeusserung: „Palestrina wählte die Töne für seine Stimmen nicht bloss nach den Accordregeln, sondern auch nach ihrer verschiedenen eigenthümlichen Klangfarbe“, wirklich für die „Lösung“ eines bisher verschlossenen „Räthsels“ halten. (S. 17.)

Wenn sich der Verfasser in die philosophische Sphäre verläuft, so kommen vollends wunderliche Dinge zum Vorschein. Wir geben ein paar Proben.

S. 16: „Palestrina's Musik entspricht ganz den Begriffen unserer Voreltern von absoluter und relativer Schönheit, das ist Schönheit für den Geist und Schönheit für das Herz.

„Wie naiv dies auch den Ohren unserer Aesthetiker klingen mag, der Musiker wusste mehr daraus zu entnehmen, als aus dem Satze: „„Das Schöne ist die Idee in begränzter Erscheinung.““

„Die erste begründete sich nämlich auf Richtigkeit, Klarheit, Deutlichkeit, Ordnung und Einheit der verschiedenen Theile und wurde absolute genannt, weil sie zu allen Zeiten und von allen Menschen, die einen gewissen Culturgrad erreicht, unveränderlich und allgemein anerkannt ist.

„Die zweite Art gründet sich auf Stimmung und Empfindung der Individuen und Nationen, ist daher vielseitig und veränderlich. Man glaubt nur das, was man kann, nicht das, was man will oder soll; sie wurde also relative Schönheit genannt, weil sie nur in dem Maasse Wohlgefallen erregt, als sie sympathetisch mitklingende Saiten vorfindet.

„Die absolute Schönheit ist die Grundlage der relativen, d. h. ohne Richtigkeit, Ordnung und Einheit ist überhaupt keine Schönheit möglich.

„Das absolute Schöne in Palestrina's Musik wissen wir auch heute noch zu erreichen, das relative aber ist von einer Erhabenheit, einer heiligen Tiefe und Allmacht, welche, so scheint es, nur zu jener Zeit als reichduftende Blüthe den Seelen entspross.

„Zwar ist Glaube wie Liebe ein Naturstoff, der sich in allen Menschen und zu allen Zeiten geltend macht, und wie die Pflanze nach neueren Beobachtungen der Naturforscher zu ihrer Blüthezeit einen höheren Wärmegrad besitzt, so durchströmt auch den Menschen zur Zeit der Begeisterung ein lebensvolleres Gefühl, dessen Frucht die Schöpfungen der Kunst sind, doch verschieden von der Imagination brodirt.

„Nur in ähnlichen Situationen haben die Menschen ähnliche Ideen“ u. s. w.

S. 20: „Es gibt etwas im Blut, in der Constitution, das die Individuen von ihren Voreltern erben und das sie nicht nur für Laster und Tugend disponirt, sondern auch auf die feineren Nuancen der Kunst einwirkt. Wie es

Familiennasen gibt, so muss es auch Familien-Gehirnfasern geben; dem Negerknaben ward nicht bloss die Hautfarbe seiner Race, sondern auch der dicke Schädel und darunter die analogen Nerven, die eigentlichen Vermittler zwischen dem Jen- und Diesseits.

„Denn dem Jenseits, wohin wir nach unserer Metamorphose gelangen, das man sich bald über, bald in dem unendlichen Raume denkt, der aber wahrscheinlich kein Raum, noch ein ungeheures Grab, sondern ein Lebensäther ist, der uns in Stunden der Weihe schon hier gewaltiger durchdringt, der Erde entrückt und uns befähigt, Grosses und Schönes zu schaffen, das man so gern und nicht mit Unrecht himmlisch, göttlich nennt — sind die Melodieen und Harmonieen entliehen, die uns auf dieser sublunarischen Welt so wunderbar durchtönen.

„Wie aber die Vibrationen des Lichtäthers nur in so weit ähnliche in der Netzhaut des Auges erzeugen, und diese wieder nur in so weit den Sehnerven gleichartige mittheilen, als es die Beschaffenheit dieser Theile gestattet, so wird auch jene partikellose Materie, die unendlich dünner als der Lichtäther alles Substantielle durchdringt, den Sternen wie den Infusions-Thierchen und gewiss noch vielen uns ganz unbekannten Wesen und Welten Leben verleiht, welche bei ihrer Durchdringung des Gehirns den Gedanken bildet, dies alles nur in dem Verhältniss vermögen, als es die Eigenschaften der Organe gestatten.

„Wir erfinden sonach nicht Gedanken, wir empfinden sie nur, und die Fähigkeit, zu componiren, hört auf, sobald die vermittelnden Theile stumpf geworden oder abgestorben sind."

Und wozu dieser supernaturalistisch-materielle Gallimathias? Um die grosse Wahrheit zu beweisen, dass ein Deutscher kein Italiäner und ein Italiäner kein Deutscher ist! Und solche Phrasenmacher wollen einen Denker wie Vischer über die Achsel ansehen, während sie sich an seine Fersen heften sollten, um einmal zu versuchen, sich würdig zu machen, ihm die Schuhriemen zu lösen!

Wir wünschen, über etwa folgende Hefte günstiger berichten zu können, als über das erste. Wir haben vielleicht in den Augen mancher Leser zu viel Worte über ein Heft von 24 Seiten gemacht; allein wo sich eine neue Monatsschrift ankündigt, halten wir es für Pflicht, das, was sie will, genau zu beleuchten, und überdies wissen unsere Leser, dass wir so Lob wie Tadel stets ausführlich zu begründen streben.

Ein französischer Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Wiesbaden.

Die Franzosen sind in ihren Urtheilen über nichtfranzösische Kunst und Literatur trotz allen Revolutionen noch immer dieselben geblieben, wie im vorigen Jahrhundert. Leichtsinn, Oberflächlichkeit, Unwissenheit, dabei Dreistigkeit und Anmaassung wechseln mit Geist und Scharfblick ab, und Alles bekommt durch den *Esprit* ein gewisses glänzendes Colorit, das dem weniger scharfen oder weniger geübten Auge die groben Fehler der Zeichnung — wenigstens beim französischen Publicum — verdeckt.

Wir geben zur Ergötzung eines der neuesten Beispiele, einen Auszug aus dem Feuilleton des *Moniteur* vom 20. September, welches einen Bericht von Theophile Gautier über die Aufführung des Tannhäuser in Wiesbaden enthält.

„Richard Wagner", heisst es dort nach einer kurzen Einleitung, die nicht zur Sache gehört, „ist in Frankreich so gut wie unbekannt; seine Musik hat den Rhein nicht überschritten [also Köln, Aachen, Trier, Coblenz, Mainz liegen am rechten Ufer, und der Rhein ist Frankreichs Gränze!]; vielleicht wird das auch so bald nicht geschehen, denn sie ist selbst für viele Deutsche zu deutsch.

„Nach den Urtheilen, die wir gelesen hatten [? Nachher ist Gautier aufrichtiger und sagt *à ce qu'on disait* und *sur ce qu'on en racontait*] hatten wir uns einen ganz anderen Wagner zurecht gemacht, als der wirkliche ist. Ohne ihn freiwillig von Melodie, Rhythmus und strenger Form für entblösst zu halten, wie man sagte, glaubten wir es mit einem kühnen Neuerer in der Tonkunst zu thun zu haben, der die alten Regeln abschüttelt, seltsame Combinationen erfindet, unerwartete Effecte versucht, mit einem Paroxysten — man erlaube das Wort —, der Alles auf die Spitze stellt, die Leidenschaft übertreibt, um Nichts einen Orkan im Orchester los lässt und wie eine musicalische Wasserhose über das betäubte Publicum hinweg zieht. Wir stellten uns ihn als ein tobendes Genie vor, chaotisch und blitzleuchtend, mit Sturm, Finsterniss und Lichtschimmer, einer ungebändigten Phantasie zur Beute verfallen, als einen Kreisler *à la* Hoffmann, neben dem Beethoven, Weber, Meyerbeer und selbst Berlioz fade und classisch erschienen, und nach allem, was man von ihm erzählte [das ist in der Regel die Hauptquelle bei den Franzosen!], war es schwer, sich eine andere Vorstellung zu machen.

„Dann hatte das Beiwort **romantisch** auf dem Titel der Oper Tannhäuser nicht wenig dazu beigetragen, unser Urtheil irre zu führen. In Frankreich erweckt dieses Wort nicht dieselbe Vorstellung, wie in Deutschland; für uns Franzosen bedeutet es die Freiheit in der Kunst, die grosse literarische Revolution von 1830 — wir denken dabei an Victor Hugo, Dumas, Delacroix u. s. w. Im Vaterlande von Tieck, Uhland und Göthe bezeichnet es weiter nichts als die Rückkehr zum Mittelalter [!]. Ein deutscher Maler z. B., der ein romantisches Gemälde machen will, ahmt möglichst treu die Werke der alten Meister, eines Memling [statt Hemling], van Eyck, Schoorel [Schoreel], Wolgemuth, A. Dürer nach u. s. w.

„Mithin ist die Oper Tannhäuser zwar sehr romantisch im Sinne der Deutschen, aber sie ist es wenig oder gar nicht für uns. Nachdem wir den Begriff des Wortes gehörig klar gemacht haben [!!], wird das Urtheil über das Werk gar sehr erleichtert, und was dunkel schien, wird in hellem Lichte erscheinen. Der Componist des Tannhäuser, weit entfernt, Weber oder Meyerbeer zu überbieten, ist mit Ueberlegung in die Vergangenheit zu den Quellen der Musik zurückgegangen, gerade wie ein Maler, der van Eyck oder Angelico Fiesole nachahmen würde." [Nachher werden wir sehen, dass Herr Gautier den Tannhäuser „voll von Fugen, Contrapunkt und gelehrten Canons" findet!]

Hierauf macht er die Leser auf seine Weise mit der Sage von dem Venusberg und dem Tannhäuser bekannt und schliesst diese Stelle folgender Maassen:

„So verschwand denn auch der gute Tannhäuser, den Einige mythisch und historisch für einerlei mit Heinrich von Ofterdinzen (Ofterdingen) halten, in dem Zauberberge und lebte mit Frau Venus ehelicher Weise sieben Jahre lang. Am Ende dieser Zeit sagt der Ritter, der, übersättigt von Ambrosia, erschöpft durch Lust, gelangweilt durch Seligkeit, doch immer noch ein Bisschen deutsche Grobheit beibehalten hatte, der Venus, die ihre weissen Arme um seinen Hals schlingt, ins Gesicht: „„Ihre Liebe ist mir peinlich geworden; ich bilde mir ein, o Venus, mein zärtliches und wohledles Fräulein, dass Sie eine Hexe sind."" — Und darauf verlässt der Schafskopf den Berg und geht nach Rom. Der Papst versagt ihm die Lossprechung, und der arme Junge kehrt zu Frau Venus zurück.

„In der Oper sieht man im ersten Acte Tannhäuser in dem Hörselberg. — —Tannhäuser, der Zaubergesänge, der griechischen Phantasmagorieen und der olympischen Küsse müde, denkt an seine alte Grossmutter, an seine junge Braut, an die Glocke der kleinen Capelle, reisst sich unter Anrufung des unbefleckten Namens Maria aus den Umarmungen der Venus los und befindet sich auf freiem Felde. Der Kampf des spiritualistischen und materiellen Princips, die sich um die Seele Tannhäuser's streiten, ist durch den Componisten gut wiedergegeben. Die dumpfe Aufregung im Orchester, die abgebrochene und tief aufathmende Declamation, die plötzlichen Ausbrüche der Stimme schildern den Zustand des Ritters ganz gut, aber die Verführung hat vielleicht nicht Reiz genug. Venus und die Sirenen könnten wohl anmuthigere Motive anwenden, um den Flüchtling zu fesseln. Aber Wagner's System, durch ein ewiges Recitativ den Sinn der Worte treu zu übersetzen, duldet keine beschwingte Melodie, die da in eigener Laune über dem Gedanken wie ein Schmetterling über der Blume flattert; die Note setzt sich genau aufs Wort und schwingt sich nicht für sich allein himmelan in einem Hauch oder in einem Strahl, und der Rhythmus, oft kaum bemerkbar, folgt mehr der gesprochenen Phrase als der musicalischen Periode.

„Sobald Tannhäuser sich im Freien befindet, spielt ein Hirtenknabe eine ländliche Cantilene, deren Einfachheit mit den schmachtend verlockenden Stimmen der Sirenen einen Gegensatz bilden soll; sie könnte melodiöser und frischer sein, ohne der Wahrheit Eintrag zu thun. Wir hätten etwas Fröhliches, Lichtes und Klares gewünscht, wie den Gesang des Schäfers von Gounod [in dessen Sappho, wozu Gautier den Text gemacht hat, welcher Gesang übrigens eine Nachahmung des Wagner'schen ist]: aber ein Hirt in Thüringen kann freilich nicht so zierlich sein, wie ein griechischer Schäfer. Bald darauf erscheint ein Pilgerzug, der die Gefühle von Reue und Religion in Tannhäuser's Seele anregt, die schon durch das Lied des Knaben heiterer geworden ist. Dieser Marsch, der nothwendig einen bestimmten Rhythmus hat, um den Zug zu begleiten (!), ist sehr schön und macht eine hinreissende Wirkung; er ist eines der besten Stücke des ganzen Werkes, und der Nachklang desselben in der Erinnerung sondert sich rein von dem Hintergrunde der etwas ins Weite schweifenden Recitative und Melopöen ab, welche die allgemeine Färbung des Werkes bilden. Das ist eine Musik voll Grösse, Charakter und Ueberzeugung [man muss hierbei an den jetzigen pariser Mode-Ausdruck: *un artiste convaincu*, denken, d. h. im guten Sinne ein Künstler, der weiss, was er will, aber freilich auch oft einer, der von seiner Unübertrefflichkeit überzeugt ist].

„Ein anderes sehr merkwürdiges Stück ist eine Art von Fackelmarsch (*marche aux flambeaux*), der den zweiten

Act eröffnet, als die Damen und ritterlichen Gäste den Landgrafen begrüssen und ihre Sitze beim Sänger-Wettstreit einnehmen. Das ist feierlich, glanzvoll, voll Melodie, ja, voll italiänischer Melodie. Wir sagen dies auf die Gefahr hin, bei Wagner anzustossen, der bei Rossini tief verschuldet ist (*profondément*). Auch in einem Concerte würde dieser Marsch grosse Wirkung machen.

„Tannhäuser singt zur Harfe, aber sein durch heidnische Sinnlichkeit entnervter Gesang schildert nur die irdische Liebe und die sinnliche Lust. Er kann sich nicht zur idealen und himmlischen Liebe erheben und trägt also auch nicht den gehofften Preis davon, den ihm Elisabeth, die Prinzessin von Thüringen, schon im Voraus zugedacht hatte. [Welch eine nüchterne Auffassung des ganzen zweiten Actes!] Die Verschiedenheit im Charakter der Lieder der kämpfenden Sänger ist nicht genug ausgeprägt, wenigstens fasst man sie nicht leicht beim ersten Anhören. [Vom Finale kein Wort!]

„Im dritten Acte kommt Tannhäuser von seiner Pilgerfahrt ohne die gesuchte Absolution zurück; das teuflische Bild der Venus erscheint ihm wieder, er schwankt zwischen Himmel und Hölle, zwischen reiner und sinnlicher Liebe, zwischen der spiritualistischen und materialistischen Kunst [*sic!*]. Unterdessen stirbt die Tochter des Landgrafen, man bringt ihre Leiche mit einem Kranze von weissen Rosen geschmückt, dem Symbol der Reinheit, und Tannhäuser stirbt in Reue.

„Wie gesagt, Wagner's Romantik ist vielmehr eine Rückkehr zu den alten Formen, als eine umwälzende Neuerung; sein Orchester ist voll von Fugen, von Contrapunkten, die von Canons umblüht sind (*de contre-points fleuris de canons*), welche mit grosser Kenntniss durchgeführt sind. Nichts ist weniger wild und zerzaus't; die anscheinende Unordnung rührt nur von dem Mangel an bestimmtem Rhythmus her, den der Meister absichtlich vermeidet, so wie er sich auch des Modulirens enthält (!). Wagner schreibt sich selbst den Text zu seiner Musik, damit der Zusammenhang der Worte und der Töne noch vollkommener sei. Wird dieses System zur Geltung kommen? Wird Richard Wagner der *Maëstro* der Zukunft sein? Ist Wagner, der Idealist, welcher die Sinnlichkeit der Melodie, die Anmuth des Rhythmus eben so verschmäht, wie die deutschen Maler die Farbe, dazu ausersehen, die grossen Meister der Kunst zu entthronen? Wir glauben es nicht; allein wir wünschten eine Aufführung des Tannhäuser auf dem Theater der grossen Oper zu Paris. Die Partitur verdient diese feierliche Probe!

„Uebrigens ist das Werk hier sehr gut aufgeführt worden, mit tiefer deutscher Auffassung, durch Herrn Tichatschek, den berühmtesten und sogar den einzigen Tenor in Deutschland [So ein Franzose tritt eben über die Schwelle und kennt sofort das ganze Haus mit allen seinen Bewohnern!], und durch Fräul. Stork, Prima Donna des herzoglichen Theaters in Braunschweig. Die Chöre haben ihre Aufgabe mit jener Präcision gelös't, die man nur in Deutschland findet. Auch das Orchester unter der Leitung des Herrn Hagen, Capellmeisters des Herzogs von Nassau, war vortrefflich.

„Der Gedanke, den Tannhäuser in Scene zu setzen, ist eine Artigkeit, welche der Veranstalter der Festlichkeiten in Wiesbaden, Herr Leopold Amat, der französischen Presse hat erzeigen wollen." (!)

So weit Herr Theophil Gautier. *Sapienti sat!*

Herr Amat in Wiesbaden will in die Fussstapfen seines berühmten Collegen, des Spielpachters Benazet in Baden-Baden, treten. Er hat Recht — es wird noch lange dauern, ehe die deutschen Regierungen ihr *Rien ne va plus* über die Spielhöllen aussprechen, zumal in jenem Landstriche am Mittelrheine, wo die Zucht der Affen des Franzosenthums wieder trefflich zu gedeihen beginnt und, wie bei den Cigarren, auch bei den Künstlern das Importirte am gesuchtesten ist.

Wir erwähnten eben Herrn Benazet. Wenn Th. Gautier Herrn Amat ein dummes Compliment macht — er wird wohl wissen, warum —, so lacht man darüber, dass ein pariser Feuilletonist einen Spielpachter über ein fürstliches Hoftheater verfügen lässt. Was soll man aber dazu sagen, wenn ein Mann von grossem Talent und grossem Rufe, ein Künstler, der in der musicalischen Welt selbst von seinen Gegnern mit Achtung und Ehren genannt wird, mit Einem Worte, wenn Hector Berlioz sich dazu hergibt, dem Vorsteher der Roulette- und Trente-Quarante-Gaunerei in Baden eine Apotheose zu widmen, in welcher er ihn als Protector und Förderer der Kunst über Könige und Fürsten erhebt und dessen musikfestliche Speculationen mit den Kunst-Anstalten des alten Griechenlands vergleicht!

Man lese das 12 Spalten lange Feuilleton des *Journal des Débats* vom 24. September d. J. von H. Berlioz, der darin über das letzte grosse Concert im Conversationssaale von Baden-Baden, welches er selbst dirigirt hat, berichtet — amusant genug an vielen Stellen, z. B. wenn er bei der Erwähnung, dass Benazet ihm mit den Worten: „*Faites les choses royalement*" — *Carte blanche* gegeben, an Ludwig XIV. erinnert, der zu Jean Bart sagte: „Jean

Bart, ich habe Euch zum Admiral ernannt!" worauf dieser erwiderte: „Daran haben Ew. Majestät sehr wohl gethan" —; auch da, wo er die Noth, die ein Musik-Director mit den Sängerinnen hat, schildert. Allein man höre folgenden Eingang:

„Im Grunde ist das pariser Publicum über das, was alljährlich gegen Ende des Sommers in Baden geschieht, nicht recht im Klaren, wiewohl es sich viel damit beschäftigt. Es scheint ihm überdies so sonderbar, dass ein Mann, der kein Fürst ist, bei so grossen Kunst-Unternehmungen die Initiative ergreift und den Einfluss ausübt, den man ihm zuschreibt, dass dies vollends seine Vorstellungen verwirrt. Und in der That, wie sollte man es für möglich halten, in einem kleinen Städtchen Deutschlands etwas zu Stande zu bringen, was man in Paris nicht fertig bringt, und dass ein Privatmann etwas unternehmen kann, was bis jetzt noch kein König in ganz Europa versucht hat! Freiwillig für Musik und Literatur reine Verluste auf sich zu nehmen, Gold mit vollen Händen auszustreuen, nur um ein schönes Kunstresultat zu erzielen, ohne die geringste Einnahme einzucassiren, das erlebt man in keinem Lande der Welt, und davon haben euch selbst die Theater, die unter königlichem Schutze stehen, noch kein Beispiel geliefert.

„Gibt es irgendwo in der Welt eine einzige der Musik oder der dramatischen Kunst geweihte Anstalt, die nicht zugleich eine Billet-Bude ist? die bloss auf die Schönheit der Werke und die gewissenhaft treue Aufführung derselben sieht? deren Verwalter oder Director von vorn herein auf die Einnahme verzichtet? — Die Alten hatten in Hinsicht auf die grossen Werke des menschlichen Geistes ganz anders würdige und erhabene Ideen — für sie war die Kunst kein Handelsgegenstand, keine feile Waare, deren Werth je nach dem Zudrange des Volkes zum Kaufen stieg oder fiel. — — Wo ist im Vaterlande eines Shakespeare und Beethoven eine Veranstaltung, einer möglichst grossen Zahl von intelligenten Wesen den Vollgenuss ihrer Werke ohne Hintergedanken von Gewinn oder Kostendeckung zu verschaffen? Sollte nicht in England eine Shakespeare-Truppe, in Deutschland ein Beethoven-Verein von einigen Hundert Tonkünstlern bestehen, um alljährlich alle ihre Werke ohne Eintrittsgeld zur Aufführung zu bringen? — —

„Nun, was alljährlich im August und September in Baden geschieht, ist genau die Verwirklichung, wenn auch in kleinerem Maassstabe, einiger der Ideen, die ich so eben ausgesprochen habe und die glücklicher Weise nicht von Jedermann für thöricht gehalten werden." — Und nun wird Herr Benazet auf den Schild gehoben!

So verläugnet Berlioz seine Kenntniss der Musikzustände in Deutschland und England und der Musikfeste in beiden Ländern, seine Erfahrungen in Weimar und alles, was ihn als Mann und Künstler achtungswerth gemacht hat, um einem Spielpachter das Weihrauchfass ins Gesicht zu schleudern!

Sollte Herr Benazet diese Apotheose vielleicht hauptsächlich dadurch verdient haben, *parce qu'il ne se mêle de rien .... que de payer?* (Spalte 6 a. a. O.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Musik-Director Karl Reinthaler ist zum Nachfolger des unlängst verstorbenen Riem in Bremen gewählt worden und wird diese neue Stellung zum 1. April künftigen Jahres antreten.

** **Barmen.** Unsere Concert-Saison hat frühzeitig begonnen. Die Geschwister Raczek haben zwei Concerte gegeben und reichen Beifall für ihre staunenswerthen Leistungen errungen. Ausserdem hat die hiesige Liedertafel zwei Concerte mit grossem Orchester zum Besten der Abgebrannten an der Mosel gegeben; das eine derselben war sehr stark besucht und brachte ein sehr günstiges Resultat zu Wege. Das Programm des ersten Concertes lautete folgender Maassen: 1) Ouverture zu Egmont von Beethoven; 2) Motette von Klein; 3) *Ave verum* von Mozart; 4) Liedesfreiheit von Marschner; 5) Violin-Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Posse; 6) Dithyrambe von Rietz; 7) Ouverture und Soldatenchor aus dem „vierjährigen Posten" von Reinecke; 8) Elegie von Ernst, vorgetragen von Herrn Posse; 9) Die Wacht am Rhein von Karl Wilhelm; 10) Bacchuschor aus Antigone von Mendelssohn. Das zweite Concert brachte ein in mancher Beziehung noch interessanteres Programm, wie man denn mit Freude die Wahrnehmung macht, dass die Liedertafel sich stets in der Wahl ihrer Sachen jeglicher Trivialitäten enthält. Das zweite Concert ward eröffnet mit der Ouverture zum Wasserträger; dann folgten Abendlied von Kuhlau, Auf der Wacht von Reinecke, Pianoforte-Concert (*G-moll*) von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Musik-Director Reinecke, Blücher am Rhein von Reissiger und *Sanctus* aus dem *Requiem* von Cherubini. Der zweite Theil des Concertes begann mit der Iphigenien-Ouverture von Gluck; dann sang die Liedertafel drei deutsche Volkslieder, Herr Seiss spielte Andante und Rondo aus dem zweiten Concert von de Beriot, und den Schluss machten Mendelssohn's allbekanntes, doch nie zu oft gehörtes Lied „Wer hat dich, du schöner Wald" und der altdeutsche Schlachtgesang von Julius Rietz. Die Liedertafel hat in beiden Concerten ihre Tüchtigkeit vollständig bewährt, doch wäre es sehr zu wünschen, dass sie in numerischer Anzahl zunähme, da sie den grossen Saal der Schützenhalle, in welchem sie ihre Concerte gab, bei den kräftigen Liedern nicht ausreichend füllt.

Der Herzog Karl Paul Louis Eugen von Würtemberg ist am 16. September auf dem herzoglich würtembergischen Residenzschlosse Karlsruhe in Schlesien am Schlagflusse gestorben. Der Verewigte war (am 8. Januar 1788 geboren) russischer General der Cavallerie und einer der tüchtigsten Heerführer in den Jahren 1812 bis 1815. Er war aber auch Musiker und componirte mehrere Opern,

wovon eine, „Die Geisterbraut", zum ersten Male 1842 in Breslau aufgeführt wurde.

Berlin. Se. Majestät der König hat dem k. Hofkirchen-Musik-Director Emil Naumann den Rothen Adler-Orden IV. Classe verliehen in Anerkennung seiner Verdienste um die Ermöglichung der Einführung des Psalmen-Gesanges in der evangelischen Kirche.

Nach der pariser *Gazette et Revue musicale* hat Se. Maj der König den Wunsch ausgedrückt, die Oper Samson von Duprez, dem ehemaligen berühmten Tenoristen der grossen Oper zu Paris, zu hören. Duprez ist in Berlin gewesen und hat mehrere Nummern seiner Oper am Clavier in musicalischen Kreisen hören lassen. Am königlichen Hofe ist jedoch, so viel wir wissen, kein Concert der Art gewesen.

Herr von Wasielewski hat seine Biographie Robert Schumann's seit einigen Monaten vollendet, und man darf dem Erscheinen derselben in nächster Zeit entgegensehen, da der Druck durch die Hof-Buchhandlung von Rudolf Kuntze in Dresden bereits vorbereitet wird.

Wien. Wenzel Scholz, der Veteran des wiener Komus, der durch dreissig Jahre das Publicum Wiens sowohl durch seine hinreissende Komik wie durch die sichere Zeichnung seiner lustigen Charaktere, so wie durch seine drollige Persönlichkeit erheiterte, ist am 5. October, um 11 Uhr Abends, in seinem Lehnstuhl ruhig und für immer entschlafen. Scholz war der Sohn eines preussischen Officiers, von Plümeke, und wurde zu Innsbruck am 29. März 1786 geboren. Er widmete sich dem Kaufmannsstande, obwohl sich sein Vater, der eines Duells halber aus seinem Vaterlande fliehen musste, der Bühnenwelt zugewandt hatte. Im Jahre 1812 übernahm der junge Scholz zu Klagenfurt, wo seine Mutter die Direction eines Theaters führte, die Rolle statt eines durchgegangenen Schauspielers und bahnte sich so seine Theater-Carriere an. Im Jahre 1815 wurde er an Rose's Stelle im Hofburgtheater engagirt, wo er jedoch nicht lange verweilte, sondern Engagements bei verschiedenen Provinz-Bühnen nahm, bis er 1826 wieder nach Wien ins Leopoldstädter-Theater kam. Da und im Theater an der Wien wirkte er 31 Jahre lang ununterbrochen bis zu seinem Tode fort. Das Carl-Theater beging am 8. October die Trauer um Scholz. Der Director Nestroy hat die erste Aufführung der Parodie „Tannhäuser" zum Benefiz für die Witwe des Verstorbenen bestimmt. Am 7. October, Nachmittags 3 Uhr, fand Wenzel Scholz's Leichenbegängniss Statt. Es zeigte sich dabei eine Theilnahme der Bevölkerung, wie seit Lanner's und Strauss' Beerdigung nicht geschehen worden ist; die Jägerzeile war mit abertausend Menschen besäet, welche Zeugniss von der Trauer über den Heimgang ihres Lieblings ablegten. Der Zug ging von der Wohnung des Verblichenen in der Praterstrasse noch einmal am Carl-Theater, der Ruhmesstätte des Verstorbenen, vorüber; an den beiden Seiten der Bahre schritten mit brennenden Kerzen sechs jüngere Schauspieler des Carl-Theaters, hinter dem Sarge die trauernden Verwandten, dann die Mitglieder des Carl-Theaters, darauf die meisten Schauspieler der anderen Theater, Altmeister Anschütz, Löwe, Fichtner, Lucas, Beckmann, Director Laube, gefolgt von einer Reihe von Schriftstellern, Künstlern und Verehrern des Verstorbenen; dem Männerzuge schloss sich im unmittelbaren Gefolge der Gattin und der beiden Töchter des Verstorbenen das weibliche Personal des Carl-Theaters und eine grosse Anzahl von Frauen der verschiedensten Stände an; bis zum Schloissnigg'schen Hause gelangt, wandte der Zug sich die rechte Häuserreihe der Jägerzeile entlang zurück und ging zur Pfarrkirche bei St. Johann, wo die kirchliche Feier Statt fand, wobei eine vom Orchester-Director Krottenthaler componirte Cantate gesungen wurde. Von der Dornbacher Kirche aus ging der Zug nach dem Friedhofe. Am offenen Grabe hielt er. Ein Choral (von Capellmeister Binder) tönte als letzter Abschiedsgruss dem Todten.

Paris. Auber's *Cheval de bronze* füllt wiederholt das Haus der grossen Oper.

Die italiänische Oper hat mit Verdi's *Trovatore* eröffnet. Mario, aller Welt theuer, namentlich dem Director Calzado, der ihn auf sieben Monate für 15,000 Fr. monatlich engagirt hat, trat darin auf. Das ist ein artiges Geld für drei bis vier hübsche Töne, die noch an Jugendfrische erinnern, zumal wenn man dafür das tonlose Herausschreien an Stellen, wo eine Art von Selbstverzweiflung eintritt, ferner die unverantwortlichen Nachlässigkeiten in Spiel und Gesang und eine Menge von Mängeln jeder Art mit in den Kauf nehmen muss.

Vieuxtemps ist bereits in New-York angelangt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 43. KÖLN, 24. October 1857. V. Jahrgang.

Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonieen.

Wenn wir hiermit ein Thema wieder aufnehmen, das wir bereits im Jahre 1850 im ersten Jahrgange unserer Musik-Zeitung angeschlagen haben, so geschieht es in der Hoffnung, dass auch die folgenden Bemerkungen mit derselben wohlwollenden Aufmerksamkeit mögen aufgenommen werden, welche jenen früheren von Seiten der Orchester-Dirigenten und aller Verehrer Beethoven's zu Theil wurde. Es bewegt uns ausserdem dazu das Bewusstsein, dass wir der Tradition über den Vortrag der Beethoven'schen Sinfonieen aus dem Anfange unseres Jahrhunderts näher gestanden haben, als das gegenwärtige Geschlecht, und dass jetzt, wo diese Tradition sich gar sehr zu verlieren beginnt und zum Theil schon ganz verloren hat, es noth thut, dass diejenigen, die sie noch bewahren, ihre Erfahrung und Ueberzeugung mittheilen, zumal da in der neuesten Zeit die Anmassung einer so genannten individuellen Auffassung der classischen Meisterwerke der Tonkunst gar wunderliche Ausführungen derselben hervorruft.

Dazu kommt, dass die Beethoven'schen Sinfonieen eine solche Verbreitung gefunden haben, dass sie nicht nur in allen Concertsälen grosser und kleiner Städte wiederhallen, sondern sogar von den Orchester-Vereinen in Garten-Concerten und von den Militär-Musikcorps auf offenen Plätzen gespielt werden. So erfreulich eine solche Verbreitung nun auch auf der einen Seite ist, so wird doch Niemand behaupten wollen, dass dadurch die Richtigkeit, Genauigkeit und Schönheit der Ausführung befördert werde, da es im Wesen der Sache liegt, dass, wo sich das Gewöhnliche des Erhabenen bemächtigt, dieses in die Sphäre jenes herabgezogen wird. Die Noten freilich spielen sie jetzt alle ganz fertig, aber eben weil die meisten Orchester die Noten dieser Sinfonieen fast auswendig können, so tritt gerade dadurch sehr häufig ein handwerksmässiges Abspielen an die Stelle einer künstlerischen Ausführung.

Wir beginnen mit der fünften Sinfonie aus *C-moll.*

Hier fällt uns in der Regel gleich beim ersten Satze der Capitalfehler ins Gehör, der leider fast ein herrschender geworden ist: die Uebertreibung des Tempo's. Es ist uns unbegreiflich, dass man jetzt das Tempo in diesem Satze so häufig verfehlt, da sein ganzer Inhalt sich doch so deutlich als ein solcher ausspricht, der nichts weniger verträgt, als übermässige Schnelligkeit. Dieser Inhalt ist eine bei Weitem überwiegende, auf stärkste Weise ausgesprochene Energie, ein Groll auf alles, was im Leben hemmt und hindert, der nur hier und da durch sanfte Gefühle, die den ursprünglichen Gemüthszustand des Trotzigen verrathen und an schönere Stunden erinnern, unterbrochen wird, eine Herausforderung an das Schicksal und an die ganze Welt, ein Rütteln an den Gittern des Kerkers im Vertrauen auf die eigene Kraft. Und alles dies, sowohl die Kraft des ersten, als die Lieblichkeit des zweiten Motivs, aus denen der ganze Satz gebaut ist, geht durch ein übertriebenes Tempo zu Grunde.

Vor Allem wird der Charakter des allbekannten Haupt-Motivs:



dadurch beeinträchtigt und verfälscht. Diese drei Achtel müssen dermaassen energisch auftreten, dass in dem dritten dieselbe Kraft ist, wie im ersten und zweiten, was nur dann möglich ist, wenn durch ein richtiges Tempo den Streich-Instrumentalisten Zeit gelassen wird, den Bogen zwischen *g* und *es* unmerklich abzusetzen. Bei dem Tempo aber, welches heutzutage gewöhnlich genommen wird, und worin auch schon Mendelssohn fehlte, werden diese drei

Achtel den ganzen Satz hindurch zu einer Hudelei, die ausserdem, dass sie über das letzte hinweg huscht, etwas Triolenartiges in die Figur bringt, welches den Charakter derselben vollends verwischt. Es dürfte gar nichts dagegen zu erinnern sein, wenn der Dirigent die vier ersten Tacte sogar noch etwas langsamer nähme, als das Tempo des Allegro's überhaupt, und dieses erst nach der zweiten Fermate im sechsten Tact eintreten liesse; denn das Motiv kann gar nicht deutlich und entschieden genug ausgeprägt werden. Ich glaube, dass Schindler in Beethoven's Biographie, die ich gerade nicht zur Hand habe, schon dasselbe gesagt und durch die Erwähnung der Aufführungen in Wien bei Beethoven's Lebzeiten bekräftigt hat.

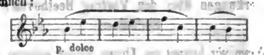
Max Eberwein, der treffliche Dirigent der fürstlichen Hofcapelle in Rudolstadt um 1815—1820, wollte mir einmal aus diesem Anfange der fünften Sinfonie beweisen, dass Beethoven keine Rhythmik verstanden habe, weil er die drei Achtel nicht als Auftact geschrieben. Vielleicht stammt aus ähnlicher Ansicht die Hetzjagd. Wer aber Tact 3, S. 5 (der Breitkopf & Härtel'schen Partitur)

ansieht und die ähnlichen T. 7, S. 5, T. 2, S. 6, T. 7, S. 21, T. 5, S. 22, der wird wohl einsehen, was Beethoven gewollt hat, und wie originel und charakteristisch im Gegensatz zu diesen Stellen die Verstummung des guten Tacttheils in dem Haupt-Motiv zu Anfang ist. Leider aber kommt der Effect dieses *c* (S. 5, T. 3), mit welchem zum ersten Male mit scharfem Accent jene Achtelpause vor den drei Achtelnoten des Thema's ausgefüllt wird und der gute Tacttheil in sein volles Recht tritt, gewöhnlich nicht schlagend genug heraus, weil die *Sforzandi* in den vorhergehenden sechs Tacten gleich *forte* genommen werden, da sie doch nur Drucker in dem zehn Tacte langen *Crescendo* (S. 4) sind, welches erst mit jenem *C-moll*-Accord ins *Forte* ausbrechen muss. Es dürfte sogar gerathen sein, den ersten Eintritt der Hörner, Trompeten und Pauken (S. 5, T. 2) mässig *forte*, den zweiten aber jedenfalls stärker drein schlagen zu lassen.

Was den falschen Vortrag der *Sforzandi* im *Piano* und *Crescendo* anbetrifft, so hört man den bedauerlicher Weise noch oft da, wo man dergleichen nicht erwarten sollte, z. B. beim letzten Musikfeste in Düsseldorf unter J. Rietz in dem Fugen-Thema der Ouverture zur Zauberflöte.

Das überschnelle Tempo thut aber auch noch anderen Dingen, als der entschiedenen Deutlichkeit des Haupt-Motivs, Eintrag. Zunächst leidet darunter das liebliche zweite Motiv des Satzes, dessen sanfter Charakter (*dolce*) dabei nicht den gehörigen Ausdruck finden kann; ja, es wird dadurch, zumal wenn die Hast ein gedanken- und gefühlloses Abspielen befördert, sogar trivial. Kommt nun noch die falsche, oder in den verschiedenen Instrumenten, ja, an den verschiedenen Pulten der ersten Geige ungleiche Phrasirung hinzu, so geht der wundervolle Reiz desselben ganz verloren.

Die richtige Phrasirung ist offenbar die, welche beim ersten Einsatz des Motivs in der ersten Violine bezeichnet ist, nämlich:



also die drei ersten Tacte in Einer Bindung, nicht etwa zwei und zwei, oder gar:

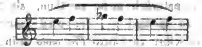


Jene Bezeichnung ist aber nicht sorgfältig genug in allen Stimmen ausgedrückt, in der Partitur z. B. in der Flötenstimme nicht. Bei den S. 8 folgenden acht Tacten, der zweiten Hälfte des Motivs, will der Componist aber die zweitheilige Bindung haben:

was, wenn es auch nicht bezeichnet wäre, aus der Begleitung der Fagotte, zweiten Violinen und Bratschen, und vollends aus der Wiederkehr der Stelle (S. 30), wo die Violinen und Clarinetten zweitactig abwechseln, hervorgeht. Der Grund liegt darin, dass hier schon im zweiten Tacte der Höhepunkt der Melodie erreicht wird, vorher aber erst im dritten. Dagegen tritt Tact 9—11 noch einmal die dreitheilige, dann aber mit dem Nachdruck auf *ges* in Tact 12 im *Crescendo* wieder die zweitheilige ein, trefflich von den Fagotten, Clarinetten und der Oboe unterstützt, bis endlich die letzten sechs Tacte vor dem *Fortissimo* in Einem Strich anschwellen, während der Grundbass immer ungeduldiger wird und sein

womit er schon Anfangs in den zarten Gesang der Geige leise hineingegrollt hat, am Ende in chromatischem Zorn immer lauter und mit immer kleineren Pausen in die steigende Gährung wirft.

Die ausserordentliche Wirkung dieser Stelle beruht in hohem Grade mit auf der genauen Beachtung der eben aus einander gesetzten rhythmischen Gliederung. Die Phantasie des Hörers erwartet bei den drei Tacten



nach allem Vorhergehenden offenbar einen vierten als Abschluss; allein der grollende Bass, der bisher stets erst im dritten Tacte der Periode gemurrt hat, verliert die Geduld und fällt jetzt schon im zweiten mit dem *a* zum *ges* der Violine ein; da bricht diese ihre Rede plötzlich ab und greift wieder zu dem *ges*, das sie hartnäckig wiederholt und betont, bis Alles im *Fortissimo* wie durch eine imponirende Macht von aussen einig wird. — In dem ersten Tacte nach dem *ff* auf *b* (S. 9 u. S. 10) geht gewöhnlich der detachirte Vortrag der Achtel:

in den Geigen und Clarinetten verloren, oft durch Unaufmerksamkeit, meistens durch das zu rasche Tempo.

Ein solches bringt denn auch die schöne, stets abnehmende Accordfolge im zweiten Theile am Ende der Durchführung, wo der Chor der Bläser mit dem Chor der Geiger in halben Noten abwechselt (S. 19 — 22), um seine Wirkung. Am Schlusse derselben achte man doch ja auf das *ff* des ersten Achtels (S. 21 und 22) in den Saiten-Instrumenten, welches in der Regel zu schwach herauskommt; hier muss wirklich, was man so nennt, hineingerissen werden.

Kommen wir zuletzt auf die Coda des ersten Allegro, so müssen wir auch da noch eine übertriebene Temposchnelle des Verbrechens an der Majestät der grossartigen Massenklänge anklagen, die mit den zwei letzten Tacten von S. 37 beginnen. — Leider haben wir oft bemerkt, dass die Orchester hier noch obenein zu eilen anfangen! Im Gegentheil muss hier Alles von da an, wo die Bässe in Viertelnoten,

u. s. w. und die Violinen so schroff wie möglich (ja nicht *ligato*, wie das öfters vor lauter Hast geschieht) mit ihnen in Achteln abwärts gehen, den schweren Tritt einer Riesenschar bekunden, die durch den Wald heranschreitet, dass die Eichen wie Binsen und Rohr zusammenbrechen:



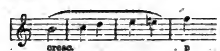
u. s. w., bis sie auf freiem Felde einer anderen gegenübersteht. Dann aber vollends von S. 40, Tact 8 an:



muss auf der einen Seite bei den Bläsern, auf der anderen bei den Geigern Alles nur Breite, Schwere, Wucht sein, Phalanx gegen Phalanx, dass die Accorde wie Keulenschläge auf eherne Helme dröhnen. Hier muss der Führer die Massen zurück halten, denn nur der Angriff in fest geschlossenen Reihen wirkt unwiderstehlich. Solch ein Sieg lässt sich aber im Laufen nicht erreichen.

Wer das geeignete Tempo nicht aus dem Ganzen herausfühlt, der mag es mit 𝅗𝅥 = 98 nach dem Metronom versuchen, und kann bei der zuletzt besprochenen Stelle (von S. 37 bis zu S. 40 hin) sich allmählich bis zu 96 erbreitern.

Schliesslich über den ersten Satz wollen wir nur noch auf die Beobachtung des *Piano* nach dem *Crescendo*, S. 14 und 15, bei den Stellen:



aufmerksam machen, da wir dieses *Crescendo* zum *Piano* bei Beethoven in den oben angeführten Aufsätzen über den Vortrag seiner Sinfonieen ausführlich besprochen und die nöthigen Beweisstellen zusammengestellt haben. — Dass die Tactpause (S. 36, T. 2), die den Rhythmus stört, auf einem Irrthum beruhe und wegfallen müsse, daran braucht jetzt wohl nicht mehr erinnert zu werden.

Ueber das *Andante con moto* können wir uns kürzer fassen; der Vortrag desselben ergibt sich bei einem ordentlichen Orchester von selbst, man hat nur genau auf die Bezeichnung zu halten, und das Tempo darf nicht schleppend sein, freilich aber auch — zumal bei den breiten Trompeten- und Hörner-Stellen in *C-dur* — nicht zu bewegt. Den feinen Ausdruck des *Piano* in der Schlussnote des Thema's nach dem *Forte*-Tact:



wird Niemand so leicht übersehen, so oft er vorkommt. Schwieriger wird derselbe Ausdruck bei Tact 3, S. 47,
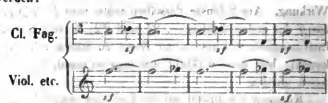


weil der vollkommene Schluss, die Triole in den Geigen und das punktirte Sechszehntel mit seinem Nachschlag in Fagotten und Violen zu leicht zum Bleiben im *Forte* verleitet, was jedoch erst im Tact 6 Statt finden darf. Wie hier ein *Decrescendo*, so muss umgekehrt S. 48, Tact 6, unmittelbar vor dem *Fortissimo* ein *Crescendo* auf den zwei letzten Noten vermieden werden, da sie Beethoven in allen Stimmen noch besonders mit *pp* bezeichnet hat.

Bei der Glanzstelle in *C-dur* beachte man in den Schlusstacten derselben (S. 50) in der Pauke das *Sforzando* auf das dritte Viertel, welches sie allein hat; es muss den Schluss des anschwellenden Wirbels bilden. Kurz darauf darf in den getragenen leisen Accorden des Quartetts und der Fagotte bei der Modulation nach *Es* auch nicht eine Ahnung von *Crescendo* das *Sempre pianissimo* stören, wiewohl sich die Spieler gar leicht dazu verleiten lassen, das Anschwellen aus dem letzten Tacte, wo es erst eintritt, schon vorweg zu nehmen. Eben so S. 58.

Nach der Fermate S. 66 vermeide es die erste Clarinette und das erste Fagott, später auch die Flöte ja, im Auftact das erste Sechszehntel zu punktiren; hier tritt nämlich der Anklang an das Thema des Andante im Gegensatze zu der bisherigen Punktirung in durchaus weicher Milde auf, wie sich derselbe feine Gegensatz später auch im Fagott bei dem *Più moto* (S. 70) wiederholt, und zum letzten Male S. 82 in den Clarinetten und Oboen. Der Wiedereintritt des *Tempo primo* muss besonders von dem *b* der Clarinetten auf das dritte Achtel des Tactes 4, S. 81 markirt werden, nicht erst auf das erste des folgenden.

Bei Gelegenheit dieses *Più moto* wollen wir erwähnen, dass Beethoven schon in dem herrlichen *E-dur*-Adagio des Clavier-Trio's in *G*, Op. 1, ebenfalls gegen Ende, wie hier im Andante der Sinfonie, acht Tacte in bewegterem Zeitmaasse genommen haben soll, nämlich S. 36 der Clavierstimme der Breitkopf & Härtel'schen Original-Ausgabe von dem Wiedereintritt des *E-dur* auf dem zweiten System bis zum *Cis ff* im dritten, worauf dann mit dem *cis cis*, den zwei letzten Achteln des achten Tactes, das *Tempo primo* wieder eingetreten sei (17 Tacte vor dem Schluss). Diese Tradition stammte von einer vornehmen Dame in Wien, einer Schülerin Beethoven's, her und wurde mir von meinem Lehrer, dem herzoglich dessauischen Geheimen Legationsrathe von Lehmann, einem ganz ausgezeichneten Dilettanten auf dem Pianoforte, mitgetheilt. Auch habe ich den Vortrag jener Stelle in jüngeren Jahren auch sonst öfter jener Tradition gemäss gehört. Jetzt wird wohl Niemand mehr etwas davon wissen. Wer aber von den Kunstfreunden den Versuch machen will — denn unsere „Pianisten" haben natürlich mehr zu thun, als Beethoven's erste Werke zu spielen! —, der wird finden, dass die Stelle fast von selbst zu einem *Più moto* drängt, und dieses sich ganz gut dort ausnimmt.

Das Tempo des S c h e r z o ist mit der Metronomisirung von 𝅗𝅥. = 96 gut bestimmt; man hüte sich ja vor schnellerer Bewegung. Zu Anfang gleich ist das Verhältniss des *Poco ritardando* vor der ersten zu dem der zweiten Fermate wohl zu beachten; das erste Mal zwei, das andere Mal drei Tacte. Ganz irrthümlich hört man jenes zuweilen schon auf drei Tacte ausdehnen. Auch wird es oft viel zu schleppend, das *poco* wird vergessen; je schärfer das Tempo v o r demselben festgehalten wird, desto schöner ist die Wirkung; es trete m e r k l i c h nicht einmal mit *f* (*c*), sondern erst mit dem dritten Viertel *es* (*d*) ein. In dem Schluss des ersten *Forte* mögen die Clarinetten und Fagotte das *Sforzando* auf das dritte Viertel *ces* (Tact 2 und 4, S. 88) nicht übersehen. An dieser Stelle stehen in den genannten Instrumenten die *Sforzandi* und die Bindungen den *Sforzandi* und Bindungen in den Geigen u. s. w. g e g e n ü b e r, und dieser Gegensatz muss hervorgehoben werden:



Es ist also falsch, wenn die Geigen das *ges* accentuiren und an das *f* des folgenden Tactes heranschleifen. Eben so S. 92, wo mit den Clarinetten die Bratschen statt der Fagotte gehen.

Ueber die zwei unberechtigten Tacte (T. 2 und 3, S. 108) vor dem Eintritt des *Piccicato* ist in Nr. 46 des II. Jahrgangs der Rheinischen Musik-Zeitung vom 15. Mai 1852 bereits alles Nöthige gesagt, was sie urkundlich und rhythmisch unmöglich macht. Sie sind jetzt auch wohl in Deutschland überall verbannt; nur die Pariser halten sie im Conservatoire-Concert noch fest, weil sie deutsche Zeitungen nicht lesen können und nicht lesen wollen.

Selten gelingt am Schlusse des Satzes der Uebergang in das Finale so gut, dass nicht irgend ein unangenehmer Ruck verspürt wird. Auch darüber haben wir uns am an-

geführten Orte ausgesprochen. Der Grund jenes Rucks liegt in dem scheinbaren siebentactigen Rhythmus der Violinen und Bratschen, wobei ein Tact zu viel oder einer zu wenig zu sein scheint, ferner in dem allzu hörbaren Absatz der ersten Geigen zwischen dem letzten Tacte des $^3/_4$- und dem ersten des $^4/_4$-Tactes und dem nicht stark genug anschwellenden *Crescendo.* Das rhythmische Missbehagen ist dadurch zu verhüten, dass man den Eintritt der Achtel in der Pauke und in den Bässen, Tact 8 vor dem Schlusse (S. 119), mit welchem zugleich die Fagotte einsetzen, etwas markiren und damit das *Crescendo* beginnen lässt, wie dies Letztere auch vorgeschrieben ist. Dagegen darf der Eintritt der Achtel in den Geigen und Bratschen, der einen Tact später (im siebenten vor dem Schlusse) erfolgt, nicht markirt werden, wohl aber der gute Tacttheil des folgenden, des sechsten vor dem Schluss, so dass der Rhythmus der letzten acht Tacte sich so gliedert:

1 2 3 und 4.

Setzen dann bei 3 die Flöten, Hörner und Trompeten *mezzo forte* ein (nicht *piano*, was kein Mensch unter den bereits vier Tacte lang angeschwollenen Achteln der sämmtlichen Streich-Instrumente hört), so wird ein gleichtheiliger Rhythmus das Gefühl beherrschen und den Uebergang zum Finale ungestört vermitteln.

Bei dem Finale halte man doch ja wenigstens an ♩= 84 fest. Und doch haben wir schon ein Tempo von ♩= 108 bei diesem Satze gehört! So etwas ist zum Davonlaufen, denn alles Grosse, Prachtvolle, Triumphirende wird dadurch hinausgepeitscht. Wenn ein Adler seine Schwingen entfaltet, so fliegt er nicht wie eine Schwalbe durch die Luft. Ein Haupt-Erforderniss für die richtige Ausführung ist die Gleichheit des Strichs in den Bogen-Instrumenten, besonders bei der Durchführung des mittleren Motivs mit den Achtel-Triolen. Die nothwendigste und vorzüglichste Eigenschaft des Orchesters aber bei diesem Sieges-Hymnus ist Kraft und Ausdauer; wo diese nicht fehlen, da wird die Begeisterung schon von selbst durch die hinreissende Macht der Töne kommen und Alle zu dem schwunghaftesten Ausdruck erheben. L. B.

Bemerkungen über Orgelbau und Orgelspiel.

Soll die Orgel, welche selbst bei kleinen Maass-Verhältnissen doch immer das grossartigste Instrument bleibt, ihrem Zwecke entsprechen, so ist eine wohldurchdachte Zusammenstellung und Vertheilung der einzelnen Stimmen von grösster Wichtigkeit. Wie die hierbei angewandten Regeln auch mit der Zeit gewechselt haben, so ist doch folgender Hauptgrundsatz unverrückt geblieben: Im Manuale bilden die achtfüssigen Stimmen den Tonkern und müssen sich demnach durch ihre Zahl, Stärke und verschiedene Tonfarbe geltend machen; sechszehnfüssige Manualstimmen (natürlich in kleiner Zahl) verleihen dem Orgeltone den tiefen Ernst; vierfüssige Stimmen geben ihm Leben und Frische und bewirken dazu ein klares Hervortreten der mannigfaltigsten Tonfarbe; eine zweifüssige Stimme gibt Schärfe; Füllstimmen dienen zur Verstärkung, und Mixturen steigern den vollen Klang zum Jubel, wogegen die Rohrwerke dem Tone den Glanz verleihen.

Den Tonkern des Pedals bilden die sechszehnfüssigen Bässe, welche durch die achtfüssigen Pedalstimmen Klarheit und Klangfarbe erhalten; zweiunddreissigfüssige Bassstimmen verleihen grossen Werken die majestätische Wirkung; eine vierfüssige Pedalstimme verschärft nicht nur, sondern macht es möglich, die Oberstimme ins Pedal zu legen und Bass- und Mittelstimme auf den Manualen zu geben, was namentlich bei Trio's von grosser Wirkung sein kann. Füllstimmen und Mixturen werden auch im Pedal zur Verstärkung angewandt. Da die tiefen Töne weniger charakteristische Verschiedenheit in der Klangfarbe bieten, so ist die Zahl der Bassstimmmen auch nicht so gross; ein Missverhältniss in Bezug auf Tonstärke tritt dadurch nicht ein, da die Bässe stärker intonirt sind und zudem die Manuale angekoppelt werden können.

Wir lassen die Disposition einer Orgel mittlerer Grösse mit zwei Manualen und Pedal folgen:

A. Haupt-Manual:

1. Principal . .	8	Fuss.	7. *V. d. Gamba* .	4	Fuss.
2. Bordun . . .	16	„	(oder Spitzflöte)	4	„
3. Hohlflöte . .	8	„	8. Superoctave .	2	„
4. *V. d. Gamba*	8	„	9. Quinte . . .	3	„
5. Octave . . .	4	„	10. Mixtur fünffach.		
6. Doppelflöte .	4	„	11. Cornett vierfach, von *g* an.		
(oder Rohrflöte)	4	„			
(oder Hohlflöte)	4	„	12. Trompete . .	8	Fuss.

B. Zweites Manual:

1. Geigenprincipal	8	Fuss.	5. Geigenprincipal	4	Fuss.
2. Liebl. Gedackt	16	„	6. *Flauto traverso*	4	„
(oder Quintatön)	16	„	7. Salicet . . .	4	„
3. Liebl. Gedackt	8	„	8. *Flauto dolce* .	4	„
4. Salicional . .	8	„	(oder Lieblich		
(od. *V. d. Braccio*)	8	„	Gedackt) . .	4	„

9. Flautino . . . . 2 Fuss.
(oder Piccolo). . 2 „
(oder Flageolet) 2 „

10. Progressive Hermonica vierfach.
11. Euphon . . . . 8 Fuss.

C. Pedal.

1. Principalbass . 16 Fuss.
2. Subbass. . . 16 „
3. Violon . . . 16 „
4. Octavbass . . 8 „

5. Violoncello . 8 Fuss.
6. Superoctave . 4 „
7. Posaune . . 16 „

D. Nebenzüge:

1. Manual-Koppel.
2. Pedal-Koppel.
3. Sperr-Ventil zum Pedal.
4. Crescendo-Zug zum zweiten Manual.
5. Tritt, wodurch die starken Bässe auf einmal abgestossen und zugebracht werden können.

Wir finden hier, was die Vertheilung der Grundstimmen angeht, neben vollklingenden des Hauptwerkes die entsprechenden sanft intonirten im zweiten Manuale, neben Principal 8 Fuss Geigen-Principal 8 Fuss, neben Gamba 8 Fuss Salicional 8 Fuss u. s. w., wodurch jede Stimme im Hauptwerke *forte*, im zweiten Manuale *piano* gebraucht und durch die Manual-Koppel verdoppelt werden kann. Dasselbe gilt für jede Combination. Wie verschieden mehrere Stimmen passend zusammengenommen werden können, kann hier nicht erschöpfend vorgeführt werden; es sei nur bemerkt, wie zu den achtfüssigen die vierfüssigen die Tonfarbe hauptsächlich bedingen. Soll z. B. bei mittlerer Stärke, wenn Principal 8 Fuss, Hohlflöte 8 Fuss und Gamba 8 Fuss gezogen sind, der heitere, singende Principal-Ton dominiren, so zieht man Octave 4 Fuss hinzu; soll der Flöten-Ton vorherrschen, so zieht man statt ihrer Flöte 4 Fuss hinzu; soll jedoch ein streichender Gamben-Ton vorzugsweise herausklingen, so muss Gambe 4 Fuss hinzukommen. Wird statt einer vierfüssigen Stimme das sechszehnfüssige Bordun hinzugenommen, so wird der Ton düster und zu einem Trauergesange geeignet. Werden die vierfüssigen Stimmen verdoppelt, so gewinnt das Werk bei jedem Zuge an Klarheit; lässt man aber scharfe Mixturen hinzutreten, so können die sanften Stimmen unbeschadet wegbleiben, da man sie doch nicht heraushört und nur Wind verschwendet würde; nur darf dann dagegen Bordun 16 Fuss nicht fehlen. Wir überlassen dem Leser, das Gesagte auf das zweite Manual und auf das Pedal anzuwenden, und erinnern nur noch an die Combinirungen einzelner und sämmtlicher Stimmen durch die Manual- und Pedal-Koppeln.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen lenken wir die Aufmerksamkeit noch auf das Triospiel, wobei der Spieler mit der rechten Hand auf dem einen Manual, mit der linken auf dem anderen und mit dem Pedal spielt. Es leuchtet ein, dass es ihm dabei möglich ist, nicht nur beim Gesange die Choral-Melodie mit dem Cornett, sondern auch beim Präludium bald die Oberstimme, bald eine andere besonders stark oder mit besonderer Tonfarbe hervortreten zu lassen, so wie auch, dass er bei rechter Anwendung der Register Wechsel und Effecte hervorzubringen im Stande ist, die überraschenden Erfolg haben. Bei grösseren Vorträgen bleibt dabei das Registriren während des Spiels eine Schwierigkeit, die ein drittes, wohl gar ein viertes Manual wünschenswerth macht. Nur bei derartigen Orgeln ist es möglich, ein Motiv in mehreren Abstufungen von Tonstärke und Tonfarbe zu geben und auch im Wechsel der Instrumente das Orchester zu ermöglichen.

In dieser Beziehung hat die fortgeschrittene Mechanik der neueren Zeit durch die so genannten doppelten Windladen der Kunst den Dienst geleistet, auch kleineren Werken diese Vortheile zu bieten. In einer solchen Windlade finden sich für jeden Ton zwei Windcanäle, zwei Ventile und zwei Schleifen, durch welche einer Pfeife Wind zugeführt werden kann, so dass dieselbe Pfeife anspricht sowohl beim Oeffnen des einen wie des anderen Ventils. Diese Ventile sind verschiedenen Claviaturen angehängt, wodurch eine solche Orgel mit wenigen Stimmen einige dieser Stimmen auch auf einer zweiten Claviatur erklingen lässt. Solche Stimmen werden mit einem technischen Ausdrucke **herausgezogene Stimmen** genannt. Es wurde dies zuerst bei kleinen Werken fürs Pedal angewandt. Man baute z. B. Orgeln mit vier klingenden Stimmen nach folgender Disposition:

Manual: 1. Principal 8 Fuss,
2. Hohlflöte 8 „
3. Bordun 16 „
4. Principal 4 „

fürs Pedal Subbass 16 F. aus Bordun 16 F. entnommen,
und Violon 8 F. aus Principal 8 F. entnommen,
die also im Pedal zu spielen sind, auch wenn sie fürs Manual nicht gezogen.

Später liess man ein zweites Manual aus einem stärkeren herausziehen und baute Pedalstimmen dazu, z. B. Orgeln mit 14 Stimmen etwa nach folgender Disposition:

A. Unter-Clavier:

1. Principal . . 8 Fuss.
2. Bordun . . . 16 „

3. Gamba . . . 8 Fuss.
4. Hohlflöte . . 8 „

5. Octave . . . . 4 Fuss.	8. Superoctave . . . 2 Fuss.
6. *Flauto traverso* . 4 „	9. Mixtur vierfach.
7. Gedackt . . . 4 „	10. Trompete . . 8 Fuss.

B. Ober-Clavier

(sämmtliche Stimmen aus dem Manual herausgezogen):

a. Gamba . . . 8 Fuss.	c. *Flauto traverso* . 4 Fuss.
b. Hohlflöte . . 8 „	d. Gedackt . . . 4 „

C. Pedal:

1. Violon . . . 16 Fuss.	3. Octavbass . . 8 Fuss.
2. Subbass. . . 16 „	4. Posaune. . . 16 „

D. Nebenzüge:

1. Pedal-Koppel.
2. Sperr-Ventil fürs Pedal.

Diese Einrichtung eines herausgezogenen Manuals ist mit so wenigen Kosten verbunden, dass sie gewiss bald ihrer Vortheile wegen auch auf grössere Werke Anwendung finden wird, und möchte es sehr gerathen sein, in einer Kirche, für welche die oben aufgestellte Orgel mit 30 Stimmen die passende Stärke hätte, die 12 Stimmen des zweiten Manuals (denn das Cornett würde in diesem Falle besser hier seine Stelle finden) auf eine doppelte Windlade stellen zu lassen, um davon auf einem herausgezogenen dritten Clavier folgende Stimmen spielen zu können:

Salicional . . . 8 Fuss,
Liebl. Gedackt . 8 „
Euphon . . . 8 „
Salicet . . . . 4 „
Flauto dolce . . 4 „

Wir wissen wohl, dass diese Orgel einer solchen, die drei Claviere mit selbstständigen Stimmen und freies Pedal hat, nicht gleichkommt, da dort die hinzukommenden Stimmen das Werk wesentlich bereichern, auch vervollkommnen, weil sie andere Tonfarbe und weichere Intonation haben, so dass für die Haupt-Grundstimmen drei Stufen vorhanden, im Hauptwerke *forte*, im zweiten Manual *piano* und im dritten *pp*. Da indess Kosten-Rücksichten den Bau so bedeutender Werke leider selten zu Stande kommen lassen, so freuen wir uns, dass durch technische Mittel mit weit geringerem Kosten-Aufwande einem guten Spieler eine Einrichtung geboten werden kann, die ihm annähernd einen Ersatz bietet und es möglich macht, die Compositionen der grössten Meister zu Ohr und Herzen zu bringen.

Köln. Kühne.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Winter-Concerte der Concert-Gesellschaft werden unter F. Hiller's Direction am 17. November in dem grossen Saale des Gürzenich, dessen Umbau bis dahin vollendet sein wird, beginnen. Das Local ist prachtvoll und dürfte auch in seinen räumlichen Verhältnissen auf dem Continent nicht seines Gleichen haben. Das Orchester muss desshalb natürlich verstärkt werden, wozu dem Vernehmen nach bereits Veranstaltungen getroffen sind.

Die Soireen für Kammermusik werden dieses Mal noch früher als die Concerte eröffnet werden. Das Abonnement zu beiden ist bereits in vollem Gange.

Von neuen Compositionen Hiller's werden wir diesen Winter ein Violin-Concert und das Oratorium Saul in drei Theilen, Text von Moriz Hartmann, hören.

Die Gesellschaft Humorrhoidaria hat ihre diesjährige Heiterkeits-Saison mit einer recht guten Dilettanten-Vorstellung einer neuen Gesangs-Posse, „Gans und Richter", von Freudenthal und einer höchst ergötzlichen Travestie der Oper „Martha" von Herrn Küpper, dem musicalischen Dirigenten der Gesellschaft, eröffnet.

Wolfenbüttel, 12. October. Der Musicalien-Verleger N. Simrock in Bonn wurde am 6. October d. J. von der hiesigen herzoglichen Staats-Anwaltschaft mit seinem Antrage, die Holle'sche Stereotyp-Ausgabe der Weber'schen Compositionen, als theilweisen Nachdruck einiger bei ihm früher erschienener Hefte, mit Beschlag zu belegen und als Nachdruck zu verurtheilen, als rechtlich nicht begründet zurückgewiesen.

Eine gleiche Abweisung erfolgte unterm 28. September auf den Antrag der Schlesinger'schen Musicalien-Handlung in Berlin, und ist somit gerichtsseitig die Rechtmässigkeit der Holle'schen Gesammt-Ausgabe anerkannt.

Die betreffenden Erkenntnisse werden im Buchhändler-Börsenblatte vollständig abgedruckt werden. [Wiederum ein Beitrag zur Einheit der Rechtspflege in Deutschland in Sachen literarischen Eigenthums! Man wird sich nämlich erinnern, dass die preussischen Gerichte obige Weber-Ausgabe mit Beschlag belegt haben.]

Wien. Der Director des Theaters in der Josephstadt, Herr Hoffmann, der neulich Wagner's Tannhäuser hier zuerst in Scene gesetzt, hat am 9. October auch Verdi's *Trovatore* zum ersten Male vorgeführt (in deutscher Sprache). Der edle Patriotismus, den man bei der Aufnahme des Tannhäuser in das Repertoire des Directors rühmte, schrumpft demnach zur klugen Speculation zusammen.

Der berühmte und einst überall gefeierte Tenorist Wild, der in dem Zeitraume von 50 Jahren mehr als 3000 Mal vor dem wiener Publicum gesungen hat, wird binnen Kurzem sein fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum begehen. Wild wird an seinem Ehrentage im Musikvereins-Saale eine Akademie zu humanen Zwecken veranstalten. Bezeichnend für die Kunst-Zustände von einst und jetzt dürfte die Thatsache sein, dass Wild, im dramatischen Gesange kaum noch erreicht, geschweige übertroffen, zu keiner Zeit eine höhere Jahres-Gage als 4000 Fl. C.-M. und zwei halbe Einnahmen bezogen hat und keine Pension geniesst.

Mozart's *Requiem*. Nach einer authentischen Mittheilung der Neuen Wiener Musik-Zeitung vom 15. October ist zu Senftenberg in Böhmen auf den Vorschlag des bischöflichen Consistorialrathes, Bezirks-Vicars, Schul-Aufsehers und Pfarrers Anton Buchtel eine Mozart-*Requiem*-Stiftung bei Gelegenheit der dortigen

Lehrer-Conferenz am 18. October d. J. begründet worden. „Von den Beitragleistenden, Priestern, Lehrern und Musikfreunden", so schreibt der wackere Geistliche selbst, „wurde bestimmt, dass in Anbetracht dessen, dass für Mozart, der durch seine Tondichtungen auch nach seinem Tode immer und überall singt, zu seinem Seelenheile ebenfalls gesungen werden solle, jedes Mal am 18. Juni, vom Jahre 1858 angefangen, in der Pfarrkirche Sti. Wenceslai zu Senftenberg ein *Requiem* für das Seelenheil des grossen Musicus und Componisten W. A. Mozart, ferner seiner Gattin Constanze, gebornen von Weber, und seiner Eltern – unter jedesmaliger Production des Mozart'schen *D-moll-Requiems* abgehalten werde."

„Durch diese *Requiem*-Stiftung soll nebenbei allen Musikfreunden der Umgegend die Gelegenheit geboten werden, an dem Höchsten, was wir in der Kirchenmusik besitzen — dem grossen Mozart'schen *Requiem* — alljährlich zu einer angenehmen Jahreszeit sich zu erbauen." — [Und in Köln darf dasselbe in den Kirchen nicht aufgeführt werden.]

Stuttgart. Der Hof-Capellmeister Kücken hat von Sr. Majestät dem Kaiser der Franzosen in Anerkennung der ausgezeichneten Leistungen der königlichen Oper und Hofcapelle, insonderheit auch in der unter Kücken's Leitung auf den Wunsch des Kaisers gegebenen Oper „Der Freischütz", einen werthvollen Brillantring erhalten.

Am 26. September, am heiligen Rupertus-Tage, als dem Tage der Schlussfeier der IX. General-Versammlung der katholischen Vereine Oesterreichs und Deutschlands, wurde von den Musikkräften des Mozarteums in Salzburg in der Domkirche Beethoven's grosse Fest-Messe in *C* in würdiger Weise zu Gehör gebracht.

Auf die deutschen Bühnen-Verhältnisse wirft die Thatsache, dass ihr Credit selbst bei den Theater-Directoren immer tiefer sinkt, ein übles Licht. Wir hören von stetem Wechsel, von immerwährenden Verlegenheiten, Mangel an Vertrauen und — an Publicum. Jeder Theater-Director, der sich an ein neues Unternehmen gemacht, geberdet sich dabei wie ein neuer Curtius, der im Begriffe steht, sich in einen gähnenden Schlund voll Deficits und Concurs-Ansagungen zu stürzen. Vor Kurzem erst gelang es mit harter Mühe, dem Rumpf-Parlament, welches seit Dietrich's Abtreten das pesther Theater regiert, wieder ein natürliches Oberhaupt zu geben; das hamburger wie das frankfurter Stadttheater sind in Krisen verwickelt, und in Betreff der breslauer Theaterkrise vernimmt man, dass, nachdem Herr Görner, welchem das Theater-Actien-Directorium die Administration des Theaters übergeben wollte, Seitens der Behörde für nicht qualificirt erachtet worden ist, in einer abgehaltenen Conferenz des Directoriums Herr Regisseur Rieger zum Administrator gewählt wurde und der königlichen Regierung präsentirt werden wird. Das einzige Theater bleibt den 130,000 theaterlustigen Breslauern vor der Hand geschlossen. Der Zeitpunkt scheint in der That nicht mehr fern zu liegen, in welchem die so genannten Stadt- und Provinz-Theater theils an der Theilnahmlosigkeit des Publicums, theils an überspannten Anforderungen und Ueberschätzung der eigenen Kräfte scheitern und nur mehr Hof- und solche Theater fortbestehen werden, die anderwärtiger Unterstützung geniessen und nicht ausschliesslich auf die Zugkraft ihrer Repertoires angewiesen sind.

Deutsche Tonhalle.

Indem der Verein hiermit auf die Composition des beigehenden „Preisgesanges" von Garve für den vierstimmigen Männergesang (Quartett und Chor), welche nicht schwierig auszuführen sein soll, den Preis von acht Ducaten (wobei ein Freundes-Geschenk) aussetzt, bemerken wir, dass die mit einem deutschen Spruche zu versehenden Preisbewerbungen im Lenzmonat k. J. frei „an die deutsche Tonhalle" hieher einzusenden sind, begleitet von einem versiegelten Briefe, worin sich der Verfasser nennt, und auf dem derselbe denjenigen Künstler angibt, welchen er als Preisrichter wählt. Wegen der weiteren Bedingungen bei unseren Preis-Ausschreiben, und dass der Verein an keine der einkommenden Bewerbungen einen Anspruch macht, verweisen wir auf dessen Satzungen.

Mannheim, am 8. October 1857.

Der Vorstand.

Preis dem Vater, den dort oben
Alle seine Himmel loben,
Dem der Sterne Jubel schallt!
Ihm, von dessen Macht und Ehre
Laut ins Lob der Himmelsheere
Auch des Erdrund's Jubel schallt.
Heilig, herrlich ohne Wanken,
Gott! sind Deine Heilsgedanken,
Ewig steht Dein Königreich!
Und vor Deines Thrones Stufen
Und im tiefsten Staube rufen
Chor um Chor: Dir ist nichts gleich!

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. KÖLN, 31. October 1857. **V. Jahrgang.**

Berliner Briefe.

[Sommerstille — Liebig — Wieprecht — Oper: Fräul. Wippern, Frau Herrenburg-Tuczek, Frau Köster, Fräul. Wagner, Herr Fahrenholtz — Der Kadi von Ambr. Thomas — Die komische Oper im Allgemeinen als Gattung — Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne — Kroll's Etablissement: Bazzini — Signora Fortuni — Concerte: Alexis Lwoff's *Stabat mater* — Dupres' Oper Samson — Meinardus Oratorium „Simon Petrus".]

Den 15. October 1857.

So reich und mannigfaltig das musicalische Leben in Berlin während des Winters ist, in den Sommermonaten, namentlich im Juli und August, ist es eine Wüste, und zwar eine Wüste fast ohne Oasen. Früher war das anders. Das Reisen war kein allgemeines Bedürfniss, und unsere Voreltern liessen sich weder durch Hitze noch durch Kälte abschrecken, ihr musicalisches Pensum zu absolviren; in den Zeiten des musicalischen Enthusiasmus, wo die grossen Kunstwerke theilweise eben erst entstanden, theilweise in weiteren Kreisen bekannt wurden, fand man nichts Ungebührliches darin, den schönsten Sommerabend im Concertsaale zuzubringen; die aufgehende Sonne der Kunst verdunkelte alle Reize, mit denen die Natur sich geschmückt hat. Auch noch vor wenigen Jahren war es anders. Es ist noch nicht lange her, dass bei den Gast-Vorstellungen Roger's das Opernhaus an den schönsten Juli-Abenden bis auf den letzten Platz gefüllt war. Aber jetzt werden Theater und Gesang-Vereine geschlossen, von Concerten ist keine Rede; die jungen Damen, auf deren musicalischen Bildungstrieb der Säckel der Musiklehrer angewiesen ist, sind im Bade; die Musiklehrer raffen ihre bescheidenen Ersparnisse zusammen, reisen ebenfalls in die weite Welt, bleiben einen bis zwei Monate fort, bis der letzte Pfennig ausgegeben ist. Erst im September beginnen die ersten Symptome sich zu zeigen, dass es für den Menschen auch noch andere Genüsse gibt, als Luft, Felsklippen, Baumschlag und Wasserfluten; aber in diesem Sommer traten auch diese Symptome ungewöhnlich spät ein. Nur zwei Namen erinnerten uns daran, dass es überhaupt eine Kunst der Musik gibt, Liebig und Wieprecht. Ersterer gab drei Mal wöchentlich Symphonie-Concerte im Freien und in verschiedenen Localen um den ganzen Umkreis Berlins herum, damit keine irgendwie civilisationsbedürftige Gegend der grossen Stadt sich über Vernachlässigung beklagen könne: Concerte, die noch immer ausserordentliche Theilnahme finden (bei einem zufälligen Besuche eines derselben im Odeum fand ich 2- — 3000 Zuhörer) und dieselbe durch die Correctheit und Lebendigkeit der Ausführung auch verdienen. Sie wissen aus früheren Berichten, dass Liebig seit einigen Jahren mit seinem Orchester vollständig salonfähig geworden ist und dass seine Symphonie-Concerte nächst denen der königlichen Capelle zu den wichtigsten musicalischen Veranstaltungen Berlins gehören. Das Publicum drängt sich nach denselben, und das Auditorium besteht aus den gebildetsten und vornehmsten Kreisen der Hauptstadt. Natürlich bleibt die Ausführung immer noch um ein ganz Beträchtliches hinter dem zurück, was die königliche Capelle leistet; aber der Hörer erhält ein ganz richtiges, geistvoll belebtes und dem Ohr wohlgefälliges Bild von der Sache, nur dass die beiden letzten Eigenschaften bei der königlichen Capelle noch um einige Grade höher ausgebildet sind. Dieses Orchester und dieses Genre von Concerten konnte also der Fremde und der Einheimische den ganzen Sommer hindurch geniessen; die Presse erwähnt natürlich dessen so gut wie gar nicht; aber daran erkennt man eben die grosse Stadt, dass Aufführungen, die in manchem Orte von 50,000 Einwohnern und mehr grosses Aufsehen machen würden, hier als etwas ganz Gewöhnliches spurlos vorübergehen. Und dabei diese Classicität des Geschmackes!

Davon war noch vor zehn Jahren nicht die Rede; damals war es etwas Seltenes, wenn in einem Garten-Concerte eine einzelne Symphonie ausnahmsweise zur Aufführung kam; damals freute sich das Publicum an Märschen, Tänzen, Potpourri's; heute mag das Niemand mehr, und die Orchester, die nichts Anderes verstehen, machen schlechte Geschäfte. — Wieprecht veranstaltete hin und wieder grosse Militär-Concerte; mit weniger als 200 Mann pflegt er nicht ins Gefecht zu rücken, und die Phalanx der Blech-Instrumente ist kräftig genug, um jeden zurückzuschrecken, dessen Nerven einer Stärkung durch das Seebad bedürfen; aber die Ausführungen sind stets eben so glänzend und exact, wie ein preussischer Parademarsch. Wieprecht ist ein Feldherr nach der alten Schule, der seinen Stab zwar mitunter recht ungeberdig schwingt, aber seine Truppen doch in Ordnung hält. Die Musiker stellen ihn auch wegen seiner Kenntniss der Instrumente sehr hoch und befragen oft seinen Rath.

Die Opern-Vorstellungen begonnen Anfangs August. Sie führten uns eine neu engagirte junge Sängerin, Fräul. Wippern, vor, an die sich nicht geringe Hoffnungen knüpften. Eine volle und weiche, namentlich in der Höhe sehr ausgiebige Stimme, eine hervortretende dramatische Sicherheit gleich bei den ersten theatralischen Versuchen (sie trat zuerst als Agathe, dann als Alice auf) erweckten ein günstiges Vorurtheil. Von manchen Mängeln der Tonbildung, namentlich in der Mittellage, und der Aussprache konnte man erwarten, dass sie im Verlauf der Zeit und bei sorgfältiger Selbstkritik verschwinden würden; dass hinsichtlich der Auffassung von einer Debutantin noch nicht eine durchgebildete Feinheit verlangt werden konnte, verstand sich von selbst. Durch eine spätere Leistung (als Iphigenie in Aulis) hat sich indess das Urtheil etwas herabgestimmt; die Tonbildung erschien mangelhafter, als früher, und die Auffassung war ganz dürftig und äusserlich. Doch ist es wahrscheinlich die erste Partie, die Fräul. Wippern ohne Leitung eines Lehrers einstudirt hat; auch hatte sie dieselbe in kurzer Zeit übernommen; es lässt sich ihr also noch immer nicht die Fähigkeit, sich mit eigener Kraft weiter zu bilden, unbedingt absprechen. Die äusseren Mittel sind bei ihr so schön, dass sich ein sehr bedeutendes Resultat damit erreichen liesse; es wäre zu bedauern, wenn es ein blosser Körper ohne Seele bliebe. Uebrigens ist Fräul. Wippern ein Zankapfel zwischen zwei Gesanglehrern, der Frau Cornet, die sich als eine gewandte Lehrerin mehrfach bewährt hat, und dem Dr. Schwarz, der sich durch seine „Gesanglehre nach physiologischen Gesetzen" in jüngster Zeit einen Namen gemacht hat. Der Fremde kann natürlich nichts darüber wissen, welchem von Beiden die junge Dame mehr verdankt. Doch verlohnt es sich wohl auch wenig des Streites bei einer Sängerin, die dem Publicum nicht als fertig gebildet, sondern nur als talentbegabt gegenüber tritt. — Unsere Primadonnen sind inzwischen zurückgekehrt, Frau Herrenburg-Tuczek und Frau Köster ziemlich unverändert, Fräul. Wagner Anfangs sehr angegriffen, namentlich hatte die Mittellage Kraft und Klang fast gänzlich verloren; doch hat sich das Organ wieder erholt, und die letzte Leistung der trefflichen Sängerin (als Sextus in Titus) war reich an ergreifenden Momenten. Es scheint übrigens gewiss, dass Fräul. Wagner im März sich verheirathen und ins Privatleben zurückziehen wird, vielleicht zu rechter Zeit für ihren Ruhm; doch wird sie in einer gewissen Gattung von Rollen noch lange unersetzlich sein. Die bisherigen Vorstellungen der königlichen Oper, soweit Referent sie gehört hat, entbehrten noch der Abrundung, an die wir in guten Tagen gewohnt waren; die Stimmen der älteren Mitglieder werden immer ungelügiger, und mit den jüngeren Kräften ist es fast noch schlimmer bestellt. Es scheint, als ob die guten Sänger mehr und mehr verschwänden; die Wissenschaft durchdringt die Geheimnisse des Stimm-Organismus, die Zahl der Gesanglehrer und der Gesang-Unterricht nehmenden Dilettanten wächst an allen Orten, und doch schreitet die Kunst des Gesanges zurück. Es liegt dies eben so sehr an der Unlust, ernste technische Studien zu machen, als an den überspannten Ansprüchen, welche an die Organe der Sänger gestellt werden; man kann es nicht oft genug wiederholen, dass, was den letzteren Punkt betrifft, nur eine gründliche Reaction uns helfen kann, dass aber auch andererseits Niemand daraus, dass er vielleicht ein leichtes Liedchen ohne eigentliche Kunstbildung leidlich zu singen vermag, den Schluss ziehen darf, der Gesang liesse sich spielend erlernen; es gehört derselbe Ernst und dieselbe Emsigkeit dazu, wie zu jeder anderen musicalischen Kunstfertigkeit. Stimmen gibt es noch immer; so wurde an unserer Oper in diesem Sommer ein Herr Fahrenholtz aus Danzig engagirt, der sowohl in der Kraft als in dem Umfange des Organs hinreichende Vorbedingungen für eine erfolgreiche künstlerische Wirksamkeit besass; aber die Behandlung dieser Mittel war so mangelhaft, dass er sich jetzt schon für Berlin unmöglich gemacht hat. Das Beste für den jungen Sänger wäre es, nach Danzig zurückzukehren, wo man wenigstens Eine seiner schlechten Eigenschaften, den provinciellen Dialekt, weniger bemerkt.

An dem Repertoire unserer Oper hat sich nichts verändert; nur Ein Werk, der Kadi von Thomas, ist neu gegeben worden. Es hat dasselbe in Ihrem Blatte schon mehrfache Besprechungen gefunden; in Paris, Brüssel und anderen französischen Städten ist es, wenn ich nicht irre, schon seit etwa zehn Jahren einheimisch; in Wien kam es ebenfalls vor Kurzem auf das Repertoire. Die hiesige Presse ist grösstentheils sehr schlecht mit der Oper umgegangen. Das Publicum, Anfangs etwas kalt und unentschieden, hat auch zwar in der Folge keine günstige Stimmung dafür gewonnen, sich indess den Scherz doch gefallen lassen. Wir sind es in Berlin gewohnt, dass neue Opern durchfallen, und um Alles in der Welt möchten wir den ernsten Sinn nicht wegwünschen, der sich nicht dem ersten, besten oberflächlichen, sinnlichen Eindruck hingibt, sondern einen gediegenen Gehalt verlangt; aber mitunter, scheint es uns doch, ist das Urtheil des berliner Publicums etwas gar zu streng, namentlich dann, wenn es sich um ein Werk der heiteren Muse handelt.

Wir sind jetzt glücklich dahin gelangt, dass das Repertoire der komischen Oper sich auf einen sehr kleinen Umfang beschränkt und dass die wenigen Opern dieses Genre's, die noch gegeben werden, in Ausstattung und Ausführung, so wie in der Theilnahme des Publicums es allzu deutlich verrathen, dass sie das Aschenbrödel des heutigen Geschmacks sind. Was würde man dazu sagen, wenn eine Schauspieler-Gesellschaft nur noch Tragödien oder grosse Schauspiele aufführen wollte? Und ist etwa die Musik unfähig, das Komische darzustellen? Man hat diese Frage mitunter aufgeworfen, und diejenigen, die der Musik die Fähigkeit zum komischen Ausdruck absprechen, stützen sich darauf, dass die Musik die Kunst des Gefühls sei, das Komische beruhe aber mehr auf dem Verstande, als auf der Empfindung. Wir können uns hier nicht auf eine theoretische Erörterung der Frage einlassen, wollen aber doch einfach auf die Thatsache hinweisen, dass es in Italien eine grosse Anzahl entschiedener komischer Opern gibt, und dass wir Deutschen namentlich in Dittersdorf einen Componisten besitzen, der die offenbarste Neigung zu diesem Genre hatte. (Bei den Franzosen ist in der Regel weniger der specifisch komische, als der heitere, gefällige Conversations-Stil ausgebildet; man denke nur an Johann von Paris, die weisse Dame und den Maurer.) Ja, selbst die Instrumental-Musik scheint noch das Vermögen des Komischen zu besitzen; namentlich bringen manche Sätze von Haydn und Beethoven den Eindruck bald des Lustigen und Spasshaften, bald des tieferen Humors hervor; und sehr bemerkenswerth ist es, dass man an Dittersdorf's Instrumental-Compositionen zu einer Zeit, wo er noch keine Oper geschrieben hatte, die Neigung zum Komischen entdecken wollte (man sehe Hiller's wöchentliche Nachrichten aus den sechsziger Jahren des vorigen Jahrhunderts). In der Natur der Musik können wir also keinen Grund finden, warum das komische Genre vernachlässigt werden sollte, zumal da darunter nicht bloss das specifisch Komische, sondern auch alles Leichtere, nicht unbedingt Tragische oder Sentimentale zu begreifen ist. Vor fünfzehn Jahren, als noch Sophie Löwe hier war, und in den ersten Zeiten der Tuczek, war zu Berlin eine Zeit, wo die komische Oper in Blüthe stand. Verschiedene Umstände waren es, die sie zurückdrängten; theils die wachsende Neigung zum Classischen, sodann der Thränenjammer Bellini's, in den Donizetti, obschon in gemilderter Weise und nicht ausschliesslich, ebenfalls einstimmte, die grosse französische Oper, die in Meyerbeer ihren Culminationspunkt erreichte, endlich der immer zunehmende Geschmack an dem Massenhaften, glänzend Ausgestatteten. Es sind mithin Motive entlegenster Art, die sich gemeinsam gegen die komische Oper verschworen haben. Diese Coalition muss man zu sprengen suchen. Der Sinn für das wahrhaft Schöne wird durch das Komische nicht leiden, denn es ist ebenfalls ein Element des Schönen; und nie sollte man vergessen, dass die Kunst den Ernst des wirklichen Lebens nicht nachahmen, sondern auch im Ernste immer nur ein Spiel des über dem Stoffe schwebenden freien Geistes sein soll, ohne darum freilich auf der anderen Seite zur Frivolität sich zu erniedrigen; wohl aber wird die Gewöhnung an leichtere, gefälligere Formen die stark verpestete Luft reinigen. Mögen wir auf die Productionen der heutigen Componisten oder der ausführenden Künstler blicken, überall begegnen wir den maasslosesten Extravaganzen. Die weite Ausdehnung, die dieses Ueberschreiten aller künstlerischen Gränzen angenommen hat, nöthigt uns, es nicht als eine bloss zufällige Erscheinung, sondern als begründet in allgemeineren Verhältnissen aufzufassen. Der ernste Geist Beethoven's beherrschte die Epoche; fast Alle folgten den Wegen, die er gebahnt hatte, die Einen mehr receptiv, die Anderen, die einen schöpferischen Drang in sich fühlten, mit dem Streben, über ihn hinaus zu gehen. So treten uns denn überall die gewaltigsten Intentionen entgegen; namentlich sind es Wagner und Liszt, die Himmel und Erde mit ihren Schöpfungen umspannen möchten. Und dies eben ist der Fluch der heutigen Zeit, dass sie riesengrosse Aufgaben sich stellt, und nicht die mindeste Fähigkeit besitzt, sie zu lösen. Wie soll

sich dies weiter entwickeln? Wird eine spätere Zeit an den Aufgaben festhalten und besser dazu ausgerüstet sein? Wir glauben dies nicht. Denn Geschichte und Vernunft belehren uns, dass alle Entwicklung durch entgegengesetzte Strömungen zu Stande kommt. Jene Tendenz zum Erhabenen, wir sehen sie jetzt haltlos überschäumen; die Zeit zur Rückkehr ist da. Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr befestigt sich mir die Ueberzeugung, dass für die Krankheit, an der das musicalische Leben der Gegenwart leidet, das Publicum selbst nicht ausgenommen, nur die Rückkehr zur heiteren Gattung das Heilmittel ist. Die Fieber-Phantasieen unserer productionssüchtigen Künstler dürfen nicht länger durch die einseitige Gewöhnung an die leidenschaftlichsten dramatischen Gegensätze genährt werden; es muss ein anderes Element hineinkommen.

Wir kehren zum Kadi zurück. Wir begrüssten natürlich mit Freude das Erscheinen einer neuen komischen Oper; und wenn wir auch gewünscht hätten, der Dichter und der Componist hätten uns etwas Werthvolleres geboten, so können wir doch nicht so absprechend darüber urtheilen, wie ein Theil der hiesigen Presse; namentlich können wir auf den Mangel an musicalischer Originalität nicht einen so grossen Werth legen, als einige hiesige Kritiker es gethan haben. Es ist wahr, musicalische Erfindungskraft im strengsten Sinne des Wortes besitzt Thomas nicht. Aber nur Wenigen ist diese hohe, wahrhafte Erfindungskraft überhaupt beschieden. Es gibt zwischen Gestaltungen, die dem Ohr sofort als unbedingt neu erscheinen, und denen, die offenbar entlehnt sind, eine unendliche Anzahl von Mittelstufen, die, wenn auch nur ein beschränktes Recht der Existenz, doch immer ein Recht darauf haben. Dieser Mittelgattung würde der Kadi in jedem Falle angehören. Man findet Anklänge an Rossini sowohl als an Auber, aber doch nie eine sclavische Nachahmung; Thomas schliesst sich älteren Richtungen an, aber mit selbstständigem, künstlerisch gestaltendem Geiste. Noch mehr: diese Mischung des Französischen und Italiänischen, die wir so eben angedeutet haben, gehört der Gegenwart als etwas Eigenthümliches an; und gerade darum, weil Thomas an sehr verschiedene Elemente erinnert, die er in sich zu vereinigen bemüht ist, und weil es ihm zugleich gelingt, ein Ganzes daraus zu bilden, hat er schon den Anspruch auf eine gewisse, wenn auch nur untergeordnete, Originalität. Es kommt endlich noch ein Moment hinzu. Sehr reich ist der Kadi an parodischen Gesangstücken, die gegen die Uebertreibungen der grossen Oper gerichtet sind; ein eigenthümlich sarkastischer Zug macht sich, wenn man näher hinsieht, fast in jedem Tacte der Oper geltend. Dies ist ganz modern und überdies vollständig zeitgemäss in einem Augenblicke, wo der ernste Stil die Gränzen des Schönen überschreitet; es ist das Uebergehen der Extreme in einander, das sich vor unseren Augen verwirklicht. Nun hat man zwar von je her musicalische Parodieen gehabt, aber nicht in so ausgedehnter künstlerischer Form. Die Nummern, in denen dieser Zug der Ironie am deutlichsten hervortritt, fanden den meisten Beifall beim Publicum und werden das Werk wohl noch einige Zeit auf dem Repertoire erhalten. In ihnen ruht auch die eigenthümliche Bedeutung des Kadi vorzugsweise. Sieht man auf das äusserlich Musicalische, auf Melodieen, Harmonieen, Rhythmen, so wird man nirgends durch Neuheit überrascht, und doch ist in dem Ganzen ein neuer Geist, wenn auch vielleicht nur das erste Aufleuchten desselben, das in der Zukunft zu einer helleren Flamme sich zu entwickeln hat. Es hat uns dieses Werk auf das Neue in der Ansicht bestärkt, dass auch eine gründliche Kritik, die ihren Gegenstand anatomisch zergliedert, der Gefahr des Irrthums ausgesetzt ist; über den Theilen verliert sie das Ganze. Thomas ist nicht so wenig originel, als es der zerlegenden Kritik scheinen mag; aber seine Eigenthümlichkeit besteht nur darin, dass er vorhandene Elemente in eine neue Stellung zu einander bringt. Abgesehen von dieser Originalitätsfrage, werden selbst seine Gegner zugeben müssen, dass seine Musik durchweg von einem gebildeten Geschmack und einer höchst gewandten Technik Zeugniss ablegt. Die Musikstücke treten klar und abgerundet hervor, überall ist ein wohlthuendes Maass gehalten; die Behandlung der Singstimmen und des Orchesters ist eben so fein als naturgemäss. Wer ein so treffliches Musikstück zu schreiben vermag, wie die Introduction der Oper es ist, könnte wohl schon darum den Anspruch erheben, von der Presse mit einiger Achtung behandelt zu werden. Dabei sind uns trotz des possenhaften und für ein deutsches Publicum doch nicht hinreichend komischen Textes dennoch keine Längen aufgefallen; wir gestehen aufrichtig, dass die Oper uns fast durchweg interessirt und unterhalten hat. Die Aufführung war vortrefflich. Namentlich waren Frau Herrenburg-Tucsek und Herr Wolff, sowohl in der dramatischen als in der musicalischen Ausführung ihrer Rollen, ausgezeichnet; auch die Herren Bost und Radwaner leisteten Rühmliches, der Letztere wenigstens als Sänger.

Seit diesem Sommer hat auch die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne wieder ihre früheren Versuche zur Gründung einer komischen Oper erneuert. Es verdient

namentlich Beachtung, dass manches ältere Werk zur Aufführung kam, so der Doctor und Apotheker von Dittersdorf und die Jagd von Hiller. Ich selbst habe noch keiner Vorstellung beigewohnt, höre aber, dass die Gesellschaft nicht ganz schlecht ist.

Auch das Kroll'sche Etablissement entfaltet neue Thätigkeit. Bazzini, der italiänische Geiger, und Signora Fortuni, die spanische Sängerin, waren von dem Besitzer des Locals zu einem Cyklus von Concerten, der jetzt sein Ende erreicht hat, engagirt worden. Die beiden Künstler sind etwa sechszehn Mal aufgetreten. Ueber ihre Leistungen habe ich Ihnen in den letzten Jahren mehrfach zu berichten Gelegenheit gehabt und kann daher diesmal kurz sein. Der Ton Bazzini's ist nicht gross, hat aber in melodiösen Stellen einen so süssen Wohllaut, dass das Ohr sich gern seinem Reize hingibt. Seine Technik ist, wenn auch mitunter mehr blendend, als einer mikroskopischen Untersuchung Stand haltend, jedenfalls doch sehr bedeutend. Im Vortrag der Cantilene ist Bazzini so gefühlvoll, dass man einen italiänischen Sänger ersten Ranges zu hören glauben könnte. Aber dass er auch dem ernsten deutschen Wesen verwandt ist, bewies er durch die meisterhafte Ausführung der Violinstimme in einer mit obligater Violine geschriebenen Concert-Arie von Mozart (*Non temer*), so wie durch das Beethoven'sche Violin-Concert, in dessen Auffassung und Durchführung er zwar nicht unsere Joachim und Laub erreicht, aber doch, zumal als Italiäner, Vieles so trefflich macht, dass er die wärmste Anerkennung dafür verdient. — Signora Fortuni ist und bleibt die zierlichste Sopranistin, die mir jemals vorgekommen, d. h. wenn sie will; denn zuweilen scheint es, als ob sie nicht recht bei Laune wäre; dann vermissen wir die Lieblichkeit des Ausdrucks und die Sauberkeit der Coloratur, deren sie sonst wohl fähig ist. Ihre Stimme ist klein, wie es bei der hohen Lage derselben kaum anders möglich ist, aber klar und durchsichtig und vieler Nuancen fähig; ihr Vortrag entbehrt allerdings aller tiefen und grossen Empfindungen, ist aber darum keineswegs seelenlos, wie diejenigen meinen, die einen Gegenstand gleich für bewegungslos halten, weil er keine grossen und heftigen Bewegungen macht. Auch in dem zierlichen Spiel kann die Seele erscheinen; auch in kleinen Dimensionen kann sich der Geist entfalten. So wusste Signora Fortuni die Cantilene in der oben erwähnten Mozart'schen Arie mit ganz richtigem und warmem Gefühle vorzutragen. In den spanischen Nationalliedern trat der eigenthümliche volksthümliche Geist, wenn auch nicht so energisch, wie bei der Viardot-Garcia, so doch mit hinreichender Deutlichkeit und Schärfe hervor. Das Reizendste aber, was wir diesmal von ihr hörten, war freilich eine Bravour-Arie, die bekannte aus dem Nordstern mit den beiden Flöten. Die zarte Stimme schwebte über den weich duftigen Flötenklängen, wie ein klar begränzender Saum; sie verschwamm nicht mit ihnen zu einem unterschiedslosen Gesammtklange, sondern beherrschte sie als Königin, aber als Königin der Flöten. Die Genauigkeit in der Ausführung der schwierigen Cadenzen war meisterhaft.

Wie sehr sich die äusseren Verhältnisse für die Laufbahn eines Virtuosen geändert haben, bewiesen recht deutlich die Concerte, von denen wir sprechen. Die Eintritts-Preise zum Kroll'schen Locale betrugen, je nach dem Platze (aber auch den niedrigsten Platz besucht hier Jedermann ohne Unterschied des Standes), 5, 10, 15 und 20 Sgr. Dafür konnte man Folgendes hören: Von 5 — 6 Uhr Concert der Kroll'schen Capelle im Sommergarten, von 6 — 7 Uhr Theater-Vorstellung und von 7 — 9 Uhr Concert Bazzini's und der Fortuni im Saale, von 9 — 10 Uhr Concert im Sommergarten bei glänzender Illumination. Das ist doch wohl preiswürdig! Und dennoch war die Theilnahme des Publicums nicht so rege, als man hätte erwarten sollen. Je weniger Werth der Künstler selbst auf das legt, was er dem Publicum zu bieten hat, desto gleichgültiger wird dieses dagegen werden.

Unter den Concerten, die bis jetzt Statt gefunden haben, nahm in jeder Beziehung das des russischen Componisten Alexis Lwoff den ersten Rang ein. Lwoff hat den Titel General und noch manche andere vornehme Titel; dennoch ist er nicht im eigentlichen Sinne des Wortes Dilettant zu nennen, da er sich seit einer langen Reihe von Jahren der Kunst ausschliesslich gewidmet hat und sogar als praktischer Dirigent an der berühmten Sänger-Capelle in St. Petersburg thätig ist. In künstlerischem Sinne kann man ihn noch weniger einen Dilettanten nennen; denn das *Stabat mater*, das er hier zur Aufführung brachte, zeichnet sich, zumal in den Chören und in der Behandlung der Singstimmen, durch eine heutzutage selten gewordene Klarheit und Glätte der Form aus. Es ist im Ganzen der Stil Mozart's, an den sich Lwoff anschliesst, dieselbe Mischung von ernster, strenger Würde und gefühlvoller Innigkeit; nur in zwei Nummern, einer Tenor-Arie und einem Terzett für Männerstimmen — in letzterem auch nur theilweise — geht er einen Schritt weiter und nähert sich moderner Sentimentalität und italiänischem Wohlklange, obschon immer noch nicht in dem Grade, den wir z. B. in Rossini's *Stabat mater* kennen. Ueber die Auffassung der Worte liesse sich

an einzelnen Stellen mit ihm streiten; Einzelnes hat in der Composition eine herbere, leidenschaftlichere Färbung, als den weichen Gefühlen, die vorzugsweise in dem *Stabat mater* zum Ausspruch kommen, angemessen scheint; man kann aber die Auffassung, für die Lwoff sich entschieden hat und die jedenfalls der musicalischen Mannigfaltigkeit günstig ist, ebenfalls aus den Worten herauslesen, wenn man es für gut findet, einzelne Worte des Textes im Gegensatze zu der Grund- und Hauptstimmung scharf hervorzuheben. Unter den Werken neuerer Zeit nimmt das *Stabat mater* von Lwoff innerhalb seiner Gattung einen sehr hohen, vielleicht den höchsten Rang ein; wenigstens ist uns keines bekannt geworden, in dem so viel lebendiger Ausdruck und eine so edle Klarheit der Form zugleich anzutreffen wäre. Auch dies kommt dem Werke zu Gute, dass die gegenwärtig noch allgemeiner bekannten Compositionen desselben Textes — wir denken dabei an Pergolese, Haydn, Astorga und Rossini —, wenn auch im Einzelnen gewaltiger in der Erfindung, im Ganzen weniger ihrem Inhalt angemessen sind. Pergolese und Haydn sind zu weichlich, Astorga fast zu streng und ernst, Rossini oft bis zur Frivolität weltlich. Ein Jeder von ihnen hat einzelne Sätze geschrieben, denen Lwoff keinen gleichen an die Seite stellen kann; aber wenn man uns fragt, wer von allen diesen am meisten der kirchlichen Würde und der Innigkeit des Gefühls zugleich Genüge gethan hat, so müssen wir uns für Lwoff entscheiden. Und er hat dies dadurch erreicht, dass er sich dem Stile Mozart's anschloss, der für diese Gattung, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, das höchste Vorbild aufgestellt hat. Eben darin liegt aber auch die Schwäche der Lwoff'schen Composition. Wer von dem Componisten vor allen Dingen schöpferische Originalität verlangt, wird sich wenig befriedigt fühlen; der zündende Funke des Genius ist nicht darin, nur ein gebildeter Schönheitssinn und eine treffliche Technik. Sollen wir uns aber nicht auch darüber freuen, dass in einem Volke, das bis jetzt der Kunst noch ziemlich unthätig gegenüberstand, der deutsche Genius einen solchen Wiederhall findet? Ist diese Eine Thatsache nicht schon höchster Beachtung werth, dass deutsche Kunst auch in den slawischen Osten belebend dringt?

Den Abend darauf, nachdem Lwoff's *Stabat mater* zur Aufführung gelangt war, hörten wir Fragmente aus einer biblischen Oper „Samson“ von Duprez, dem berühmten Tenoristen. Er war selbst dazu nach Berlin gekommen, jedenfalls in der Hoffnung, das Werk auf das Repertoire unserer Oper zu bringen. Doch ist es einstimmig verurtheilt worden. Schon der Text erregt durch seinen derben Realismus vielfache Bedenken. Die ersten Nummern der Oper, die aus kurzen Recitativen und Chören bestanden, waren recht ansprechend und nicht ungeschickt geschrieben. Bald zeigte es sich aber, dass die Compositions-Thätigkeit des Herrn Duprez keinen gesunden Kern hat. Wollte man den Stil der Oper eklektisch nennen, so wäre dies eigentlich noch zu viel gesagt; denn sie ist zu reich an Reminiscenzen, die nie einem Componisten von Fach, die nur einem Sänger begegnen werden. Bald sind es Fragmente aus der komischen, bald aus der italiänischen, bald aus der grossen französischen Oper; bald ist es trockene Recitation, bald ein wirres Cadenzenwesen; bald wird man an den Gesanglehrer erinnert, der in seiner Gesangschule eine Anzahl Solfeggien zum Einüben der Intervalle geschrieben hat; denn im ersten Acte kam eine Arie vor, die eigentlich eine Sexten-Uebung ist, und im zweiten Acte eine andere, sehr fatale Arie, in der es auf die grosse Septime abgesehen war. Dabei ist der dramatische Ausdruck übertrieben, wie bei allen neueren Franzosen, aber mit weit geringerem Geschick. Um indess nicht ungerecht zu sein, wollen wir hinzufügen, dass wenigstens das Streben nach Wahrheit des Ausdruckes überall erkennbar war, dass einzelne Nummern in der Klangwirkung nicht unangenehm sind, dass endlich Herr Duprez auch gar nicht ohne Compositions-Talent zu sein scheint, welches sich aber freilich auf einer höchst dilettantischen Stufe der Ausbildung befindet.

Herr Meinardus aus Glogau brachte ein Oratorium „Simon Petrus“ zur Aufführung. Es hat ebenfalls wenig Beifall gefunden, aber doch einen gewissen *Succès d'estime* gehabt. Der Text ist in der Form der Bach'schen Passions-Musiken geschrieben, so dass Episches, Lyrisches und Dramatisches mit einander abwechseln. Diese Elemente treten aber in der musicalischen Ausführung meistens weniger scharf aus einander, da der Componist das strenge Recitativ sowohl als die Arien-Form selten anwendet. Wir können dies nicht gut heissen. Die Uebergangsformen, die es zwischen der Arie und dem Recitativ gibt, haben ihr gutes Recht, aber sie dürfen die klaren Grundgestaltungen nicht überwuchern. Klar und entschieden sei der Künstler vor Allem; das Männliche soll, wie im Leben, so auch in der Kunst herrschen. Weichlich, zerflossen, trüb und zerrissen ist überhaupt der musicalische Charakter des neuen Werkes. Das Evangelium lässt Meinardus z. B. von einer Altstimme vortragen; dadurch wird allerdings im Einzelnen manche schöne Färbung gewonnen, aber für die Dauer ist der Eindruck zu eintönig. In den Chören ist wohl eine gewisse künstlerische Form, doch kommt es selten weit mit

der Polyphonie; auch sind die Themen meistens trocken und unlebendig. Es scheint nicht, dass die contrapunktischen Studien des Herrn Meinardus weit entwickelt seien; er ist mehr Harmoniker, greift aber eben, weil er die Wirkung vorzugsweise durch überraschende Modulationen erstrebt, nach dieser Seite hin wieder zu weit. Einen kräftigeren Sinn also und eine festere, vielseitigere Beherrschung der Form müssen wir Herrn Meinardus zunächst wünschen; dann erst werden die guten Eigenschaften, die er besitzt, zu voller Entwicklung kommen. Er hat Phantasie und ein edles, dem Gemeinen abgewandtes Streben; er sucht überall Bestimmtheit und Schärfe, ja, selbst Innigkeit des Ausdrucks. Kaum könnten wir eine Nummer in dem ganzen Werke angeben, die künstlerisch vollkommen abgerundet und zugleich von hervortretendem Inhalt wäre; doch finden wir im Einzelnen viele interessante Züge, viel Empfindung und oft genug Ansätze, aus denen sich etwas recht Gutes hätte machen lassen. G. E.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die drei ersten Gesellschafts-Concerte im grossen Saale des Gürzenich finden Statt:
am 17. November,
„ 1. December,
„ 22. December.

Die erste Sitzung für Kammermusik im Saale des Hotel Disch am 27. October brachte ein sehr einfaches, aber allerliebstes Violin-Quartett von J. Haydn in *Es-dur* und Nr. 12 in *Es-dur* von F. Mendelssohn-Bartholdy, ausgeführt durch die Herren Grunwald, Derckum, Peters und B. Breuer. Herr Musik-Director E. Franck spielte Beethoven's Clavier-Trio in *D-dur*, Op. 70 Nr. 1, und erfreute uns ausserdem durch den vortrefflichen Vortrag einer eigenen neuen Clavier-Composition, einer Sonate in *E-moll — Allegro, Scherzo* und *Andante con Variazioni* —, welche grossen Beifall erhielt; namentlich ist das Scherzo sehr originel, und die stets in einander übergehenden Variationen bilden einen gar lieblich duftenden und meisterhaft gebundenen Blumenstrauss.

Dem Vernehmen nach wird Herr Max Bruch nächstens eine Soiree geben, in welcher er mehrere Vocal-Compositionen für Soli und Chor, ein Clavier-Trio und einige kleinere Clavierstücke von seiner Composition hören lassen wird.

Berlin. Das Kroll'sche Theater, welches jetzt von Herrn Director Röder geleitet wird, hat in den drei englischen Tänzerinnen Sarah, Elisabeth und Helena Gunisse drei wahre Magnete erhalten. Sie übertreffen ihre Landsmännin Miss Lydia Thompson unbedingt an künstlerischer Ausbildung. Demnächst stehen dort auch grossartige musicalische Genüsse bevor, denn Frau Florentini und die Herren Henri und Joseph Wieniawski und Bottesini werden sich hier hören lassen.

Der König von Preussen hat Herrn Mantius als Anerkennung langjähriger ausgezeichneter Leistungen auf dem Gebiete der Gesangeskunst zum Kammersänger ernannt.

Herr Cerf, der Erbauer des Victoria-Theaters in Berlin, dessen Eröffnung am 1. October k. J. Statt finden soll, hat einen Preis von 100 Friedrichsd'or für das beste vier- oder fünfactige Original-Lustspiel ausgeschrieben, mit welchem er die Vorstellungen eröffnen will.

Die Holle'sche Verlagshandlung kündigt ein grossartiges Unternehmen an: es ist die Herausgabe von Beethoven's sämmtlichen Werken in 25 bis 30 Bänden, unter Redaction von Franz Liszt.

Mainz. Die Liedertafel-Concerte haben am 19. October mit der Aufführung von J. Haydn's „Schöpfung" begonnen. Die Soli waren durch Dilettanten aus Mainz und Mannheim besetzt, welche grossen Beifall fanden.

Frankfurt a. M. Der Senat hat den Beschluss gefasst, das Deficit der Theatercasse zu decken und den bisherigen Zuschuss zum Etat der Bühne auch fernerhin zu zahlen. Herr Roderich Benedix, dessen Contract noch fünf Jahre läuft, bleibt in seiner Stellung als Intendant.

Unser neu engagirter Tenorist, Herr Karl Schneider von Leipzig, ist bereits zwei Mal aufgetreten. Wir haben ihn als Elwin in der Nachtwandlerin gehört und können uns dem ihm gewordenen Beifalle anschliessen. Die Stimme ist nicht gross, aber von angenehmer Klangfarbe, von leicht ansprechender Höhe und für den Ausdruck lyrischer Empfindungen sehr geeignet. Herr Schneider zeigte sich als einen gebildeten Sänger, welcher seine Mittel wohl zu verwenden und durch einen geschmackvollen Vortrag geltend zu machen weiss. Er hielt den zarten, elegischen Grundton dieser Rolle fest, brachte die dramatischen Momente zur Geltung und bekundete sich als einen bühnenkundigen Darsteller.

Bremen, 27. October. Vor einigen Tagen wurde hier eine neue komische Oper von Genée, „Polyphem", gegeben; sie erhielt getheilten Beifall. Fräul. Auguste Gehlor trug eine grosse Coloratur-Scene mit ausgezeichneter Bravour vor und wurde bei offener Scene gerufen.

In der Allg. Theater-Chronik schreibt Th. Gassmann aus Hamburg: „Die bedeutendste Gesangeskraft der Oper ist Fräul. Hartmann, welche im vorigen Jahre hieher kam, so zu sagen erst gehen und stehen lernte und plötzlich als Agathe, Donna Anna und Alice das Publicum wahrhaft entzückte. Die Stimme der jungen Dame, einer Schülerin des renommirten Gesanglehrers Herrn Koch in Köln, gehört für lyrischen Gesang zu den seelenvollsten und schönsten, welche wir überhaupt gehört."

Leipzig. Am 4. October fand das erste Gewandhaus-Concert unter Mitwirkung des Pianisten Hans Bülow, der das *Es-dur*-Concert von Beethoven und eine Rhapsodie von Liszt mit bekannter Meisterschaft vortrug, Statt. Eine Sängerin Fräul. Ida Krüger aus Schwerin bekundete sich als Anfängerin und ist vielleicht zu früh vor die Oeffentlichkeit getreten. Beethoven's Eroica unter Rietz' Leitung schloss das Concert. In dem zweiten Concert spielte Laub das Violin-Concert von Beethoven vortrefflich; die Phantasie von Ernst wurde aber mit viel grösserem Beifalle belohnt, als der herrliche und wahrhaft künstlerische Vortrag des Concerts. (O weh! sieht es jetzt so bei dem Concert-Publicum in Leipzig aus?) Ein neues Werk von L. Ehlert, eine „Hafis-Ouverture", machte Effect. Fräul. Ida Krüger hatte diesmal eine bessere Wahl getroffen (Arie aus Figaro, Lieder von Mendelssohn, Schumann und F. Schubert) und befriedigte mehr, als im ersten Concerte.

Im dritten Concerte (22. October) wurde eine neue Sinfonie (Nr. VI. in *G-moll*) von Niels W. Gade (Manuscript) und Ouverturen von C. Reinecke zu Dame Kobold und von R. Schumann zu Genovefa aufgeführt. Herr L. Brassin spielte Moscheles' *G-moll*-

Concert, die *Berceuse* von Chopin und eine Rhapsodie von eigener Composition mit grossem Beifall. Fräul. Jenny Meyer aus Berlin sang eine Arie mit obligater Violine von J. S. Bach und — — die erste Scene des Romeo von Bellini.

Jenny Lind und Rubinstein verweilen gegenwärtig in Leipzig.

Stuttgart. Bei der Anwesenheit der Abgeordneten zu dem evangelischen Kirchentage führte der Verein für classische Vocalmusik Händel's Israel in Aegypten unter Dr. Faisst's Direction auf, und zwar mit dem ursprünglichen Orchester Händel's und der Orgel, deren Stimme Mendelssohn so vortrefflich bearbeitet hat. Der Eindruck war ein wahrhaft erhebender.

In einer festlichen Versammlung der Dreissig'schen Sing-Akademie in Dresden nahm der langjährige verdiente Dirigent derselben, der Organist Joh. Schneider, Abschied von diesem Wirkungskreise. Eines der ältesten Mitglieder und Mitgründer der Akademie überreichte dem Scheidenden einen kostbaren Brillantring und das Diplom der Ehren-Mitgliedschaft.

Die königliche Bibliothek in München hat in jüngster Zeit durch den Ankauf der berühmten musicalischen Bibliothek des verstorbenen Geheimenrathes Thibaut in Heidelberg eine werthvolle Bereicherung erhalten.

Wien. Der k. k. Kammer-Virtuose Herr Leop. von Meyer hat, nachdem er in Odessa sechs von der dortigen Aristokratie überfüllte Concerte gegeben, sich nach Konstantinopel eingeschifft, wo er im Hotel des k. k. österreichischen Internuncius Frhrn. von Prokesch-Osten abstieg. Gleich nach seiner Ankunft erhielt er eine Einladung zu einem Hof-Concert. Der Sultan begrüsste den Künstler sehr huldvoll und schenkte seinen Vorträgen besondere Aufmerksamkeit. Meyer bediente sich bei seinen Productionen eines prachtvollen Flügels aus der berühmten wiener Fabrik des Herrn L. Bösendorfer, welcher dem dort ansässigen Fürsten Aristarchi gehört. Der Künstler musste noch in einem zweiten Concerte mitwirken, das ihm wahrhaft kaiserliche Geschenke einbrachte; ferner in den Soireen bei den Grossvesiren Mustapha Pascha und Fuad Pascha. Die beiden türkischen Hoheiten liessen ihm zwei kostbare, mit Brillanten, Perlen und Juwelen gezierte grosse Bernstein-Mundstücke überreichen. Am nächsten Abend war er zu dem dort seit einiger Zeit anwesenden Prinzen Joinville geladen, dessen Gemahlin sehr musicalisch gebildet ist und dem Künstler die vollste Aufmerksamkeit zollte. Am 5. October hat sich Meyer in Begleitung des Muchli Pascha nach Athen eingeschifft, wo er vierzehn Tage zu bleiben gedenkt und sich sodann nach Wien begibt, wo er Mitte Novembers eintreffen wird.

Am Sonntag den 25. October feierte der hiesige Männergesang-Verein um 11 Uhr in der Augustinerkirche sein Stiftungsfest, zu welchem eine Vocal-Messe von dem Herrn Vereins-Chormeister Schläger gewählt und aufgeführt wurde.

Sonntag den 22. November findet im Musikvereins-Saale die erste Quartett-Production des Herrn J. Hellmesberger Statt.

Die so genannten Nova-Soireen des k. k. Hof-Musicalienhändlers Herrn C. Haslinger beginnen Mitte November.

Der k. k. Hofopern- und Capellensänger Herr Erl ist so bedeutend erkrankt, dass die Aerzte zweifeln, er werde mehr als Sänger thätig sein können.

Ole Bull trifft Anfangs December in Wien ein und wird eine Reihe von Concerten veranstalten.

Der Männergesang-Verein von Wien veröffentlicht zum Schlusse des vierzehnten Vereinsjahres seinen Jahresbericht. Danach waren die Einnahmen 5502 Fl., die Ausgaben beliefen sich auf 3705 Fl., und ein Cassenrest von 1797 Fl. ist für das Vereinsjahr 1858 verblieben. Die Zahl der ausübenden Mitglieder ist 208, wovon 37 erste Tenore, 56 zweite Tenore, 62 erste Bässe und 53 zweite Bässe sind. Einen Beweis der regen Theilnahme unter dem Publicum gibt die Zahl der beitragenden Mitglieder, welche heuer 420, also um 58 mehr als im vorigen Jahre, beträgt. Zu gewöhnlichen Uebungen versammelte sich der Verein 55 Mal, in den statutmässig bestimmten Liedertafeln und Concerten brachte der Verein 47 Nummern, darunter 25 neue, zur Aufführung. Bei Liedertafeln im engeren Kreise und bei Sängerfahrten aber kam man mit den Productionen auf 111 Nummern. Mit einem Ehrensolde für neu aufgeführte Nummern wurden 15 Compositeure mit 22 Stück Ducaten bedacht. Das Archiv zeigt eine entsprechende Zunahme von 637 auf 649 Cumulativ-Nummern.

Die Pianistin Fräul. Amalia Neruda hat sich mit dem Capellmeister Wickenhauser in Brünn vermählt.

Meyerbeer hat sich von Paris nach Nizza zu seiner kranken Tochter begeben. Im Monat März wird er in Paris zurückerwartet.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. **KÖLN, 7. November 1857.** **V. Jahrgang.**

Der kölner Männergesang-Verein.

Der Verein ist in eine neue Periode seiner Geschichte getreten. Gegründet zu Köln am 27. April 1842, hat er seit seinem Bestehen sich die Hebung und Förderung des deutschen Männergesanges zur Aufgabe gestellt, denselben im deutschen Vaterlande und im Auslande zu grösserer Anerkennung und Geltung gebracht, bei in- und ausländischen Gesangesfesten stets die ersten Preise errungen, durch seine öffentlichen Leistungen mehr als 40,000 Thaler gemeinnützigen Zwecken zuzuwenden vermocht und von des regierenden Königs von Preussen Majestät mittels Allerhöchster Ordre vom 24. October 1855 die für ausgezeichnete Leistungen auf dem Gebiete der Kunst gestiftete goldene Medaille verliehen erhalten. Solche Erfolge haben in dem Vereine den Wunsch erweckt, seinen Bestrebungen für den deutschen Männergesang eine längere Dauer zu sichern, und er hat daher beschlossen, zu Köln eine diesem Zwecke gewidmete Anstalt zu gründen. Die wichtigsten Paragraphen des Statuts lauten:

§. 1. Unter dem Namen „Kölner Männergesang-Verein" besteht zu Köln eine Kunstanstalt für deutschen Männergesang, welche zum Zwecke hat: *a*) die theoretische und praktische Ausbildung ihrer Mitglieder für Männergesang in künstlerischer Beziehung, und *b*) die Pflege und Förderung des deutschen Männergesanges als Kunstgattung, so wie die Erhaltung und Förderung der Anerkennung, welche der deutsche Männergesang in der neueren Zeit überall gefunden hat.

§. 3. Die Anstalt sucht diese Zwecke zu erreichen: *a*) durch öftere Gesangübungen ihrer Mitglieder, verbunden mit theoretischen Erläuterungen aus der Musik- und Gesanglehre, so wie durch sorgfältiges Studium mustergültiger Compositionen für Männergesang; *b*) durch kunstgemässe, möglichst vollkommene Ausführung von Gesangstücken in geschlossenen Kreisen und vor dem grösseren Publicum, und *c*) durch Gestattung des Zutritts an Lehrer und Freunde des Gesanges, welche nicht Mitglieder der Anstalt sind, zu den im Anstalts-Locale Statt findenden Uebungen und Ausführungen.

§. 4. Die zur Erreichung der erwähnten Zwecke erforderlichen Geldmittel erlangt die Anstalt: *a*) durch die Aufnahme-Gelder der Mitglieder, so wie durch die regelmässigen Beiträge derselben; *b*) durch die ihr zugewandten Schenkungen und Vermächtnisse, und *c*) durch die Erträge der öffentlichen oder nicht öffentlichen Ausführungen von Gesangstücken.

§. 7. Um wirkliches Mitglied zu werden, meldet der Aufzunehmende sich schriftlich beim Vorstande (§. 10) an, welcher ihn der Prüfungs-Commission (§. 14) überweis't. Erklärt diese ihn für hinreichend musicalisch befähigt, so findet die Ballotage Statt.

§. 13. Der Musik-Director ertheilt den theoretischen Unterricht und leitet die Gesanges-Uebungen, so wie die öffentlichen und nicht öffentlichen Ausführungen von Gesangstücken (§. 3). Sein Geschäftskreis kann durch die im §. 19 zu erwähnende Instruction enger und weiter bestimmt werden.

§. 18. Die Anstalt steht unter der Aufsicht des zeitigen Bürgermeisters der Stadt Köln.

§. 22. Die zeitigen wirklichen Mitglieder des kölner Männergesang-Vereins werden durch Unterzeichnung dieses Statuts wirkliche Mitglieder der Anstalt für deutschen Männergesang. Sie bringen derselben das ganze von ihnen besessene Vereins-Vermögen, bestehend in baarem Gelde, Mobilien, Musicalien, Instrumenten, Gesangespreisen und anderen Ehrengeschenken, als Eigenthum zu. Die Ehren-Mitglieder des kölner Männergesang-Vereins erlangen durch

eine Zuschrift des Vorstandes der Anstalt die Ehren-Mitgliedschaft der letzteren.

Der Königliche Musik-Director und Dom-Organist Franz Weber wird lebenslänglicher Musik-Director der Anstalt.

Durch die Allerhöchste Cabinets-Ordre vom 13. Juni c. sind der Anstalt Corporationsrechte, soweit solche zur Erwerbung von Grundstücken und Capitalien erforderlich sind, verliehen, und die Statuten sind, Coblenz, den 3. September 1857, durch den Herrn Ober-Präsidenten der Rheinprovinz bestätigt worden.

Die Heimkehr des Verbannten.

Oper von Otto Nicolai.

Wien, den 13. October 1857.

Wir haben den Schlummer, den diese Oper seit den Glanzzeiten Staudigl's und der Hasselt ungestört genoss, ohne Gewissensscrupel für einen ewigen gehalten, und waren daher nicht wenig überrascht, sie wieder auf dem Repertoire des Hof-Operntheaters auftauchen zu sehen. Die Aufnahme von Seiten des Publicums war sehr anständig, wenngleich ohne enthusiastische Symptome; das Wiedereinstudiren des Werkes erscheint somit durch den Erfolg gebilligt, keineswegs auch durch den inneren Werth desselben.

Flach und gehaltlos, wie sie ist, böte diese Musik wenig Stoff zur Besprechung, wenn sie nicht zugleich ein helles Licht auf die künstlerische Persönlichkeit Nicolai's und auf sein Verhältniss zu zwei verschiedenen Nationalitäten würfe.

In ersterer Beziehung leistet die „Heimkehr“ ihrem Componisten den traurigen Dienst, die Schwäche und Unselbstständigkeit seines Talentes ausser Zweifel zu setzen. In Wien, wo Nicolai's liebenswürdige Persönlichkeit und seine bisher unerreichten Verdienste als Capellmeister noch in sehr lebhaftem Andenken stehen, pflegt man nicht ungern auch seine schöpferischen Fähigkeiten etwas hoch anzuschlagen. Nicolai's productives Talent war niemals ein intensives oder eigenthümliches, sondern von jener weichen, aneignenden Gattung, welche des inneren Widerstandes ermangelt und daher in ihren Resultaten meist von dem Zufall guter oder schlechter Vorbilder abhängt.

Die Vorbilder, denen Nicolai in seinen ersten Opern („*Il Proscritto*“, „*Il Templario*“, „*Elisabetta d'Inghilterra*“) nacheiferte, waren für sein Talent höchst verderblich. Durch seinen Aufenthalt in Italien den Triumphen Donizetti's, Mercadante's, Bellini's allzu nahe gerückt, verfiel Nicolai der Verlockung, die schönen Anfänge seiner musicalischen Bildung bloss als Leiter zu benutzen, auf welcher sich den Italiänern bequem nachklettern liess.

Ein aufgeweckter, deutsch geschulter Componist überredet sich gar zu leicht, den wälschen Opern-Schnickschnack treffe Jedermann, und es koste bloss den Entschluss, ein zweiter Donizetti zu werden. In vielen Stücken mag er sein Vorbild erreichen: ein Letztes, Wichtigstes wird immer fehlen, die angeborene Gluth und Sinnlichkeit des Italiäners, die man sich eben so wenig geben kann, als ein beliebiges Geburtsland. Nicolai hatte mit so viel Sorgfalt den Deutschen ausgezogen, dass ihm zum italiänischen Componisten wirklich nur wenig fehlt. Dieses Wenige aber ist entscheidend. Nie hat er die Frische, die sinnliche Kraft, den schwungvollen Leichtsinn des Italiäners erreicht, während er sehr werthvolle deutsche Anlagen dafür opferte. Wer immer sich in eine fremde Nationalität hineinbettelt, erfährt, dass alles, was sie ihm auch gewähren mag, einem Almosen weit ähnlicher sieht, als einer Eroberung.

Etwas kann ein deutscher Componist thun, was noch misslicher ist, als die freiwillige Selbstverwälschung: er kann es sich beikommen lassen, seine italiänischen Halbfabricate nachher wieder für die Deutschen herzurichten.

Nicolai verfiel auch diesem Irrthume und musste ihn theuer genug büssen. Aus Italien zurückgekehrt und im Besitz einer einflussreichen musicalischen Stellung, quälte er sich unablässig mit dem Gedanken, seine italiänischen Opern für das deutsche Repertoire umzuformen. Dass er damals, in seiner besten Kraft und voll schöner Anregungen, sich nicht entschliessen konnte, aus frischem ganzem Holz zu schneiden, sondern es vorzog, altes Zeug zu leimen, scheint schon ein unzweideutiges Zeichen einer schwachen, mühsamen Production. Ein Freund und Mitarbeiter Nicolai's, Dr. Kapper, erzählte jüngst in den „Westermann'schen Monatsheften“ von dieser Umschmelzung des italiänischen „Proscritto“ in den deutschen „Verbannten“, und bezeichnet sie als eine Arbeit „von unbeschreiblicher, beiderseitiger Aufopferung von Zeit und Mühe, von Anstrengung und Geduld“. Hätte Nicolai es damals über sich vermocht, seine italiänischen Versuche dahin zu thun, wohin sie gehören, ins Feuer, so würden wir wahrscheinlich noch eine oder zwei Opern von ihm besitzen, wie die „Lustigen Weiber“. In diesem seinem Schwanensange hatte der Componist endlich seine italiänische Vergangenheit abgethan und ein zwar kleines, aber anmuthiges und

stellenweise geistreiches Werk geliefert, das auf dem verlassenen Gebiete der deutschen komischen Oper eine achtungswerthe Stelle einnimmt.

Was Nicolai zu der erwähnten mühsamen Umarbeitung des „Proscritto" bewog, war gewiss nicht die Ueberschätzung des Textbuches. Der Verbannte, Graf Norton, Haupt der Partei der weissen Rose, kehrt nach England zurück und findet auf seinem Schlosse ein festliches Treiben zur Feier der Verlobung seiner Gattin Leonore mit Salisbury, dem Führer der rothen Rose, den sie liebt. Schwankend zwischen Pflicht und Liebe, nimmt sie Gift und versöhnt im Tode die beiden Gegner. Das gibt einige wirksame Situationen in einer beispiellos ärmlichen, langgestreckten Handlung. Die Heldin, Leonore, steht unmittelbar vor dem Schlusse der Oper noch genau in derselben Situation da, wie von allem Anfang: unschlüssig zwischen ihren zwei Gatten, deren jeder sie dem anderen edelmüthig zuschiebt.

Die musicalischen Aenderungen und Zusätze, die Nicolai an der ursprünglichen Partitur vornahm, erkennt man unschwer an der dunkleren, deutschthümelnden Färbung. Wenn man aber schwarze, ernsthafte Falten in ein Kindergesicht malt, so wird noch immer kein kräftiger Männerkopf daraus. Es gibt nicht wenige Componisten — man könnte sie „die Vermittelnden" nennen —, welche diese Wahrheit anfechten.[1] Sie wähnen, eine italiänische Melodie deutsch zu machen, wenn sie einige schwindsüchtige Vorhalte und einen *Basso continuo* dazu thun. Das tiefe schöpferische Geheimniss, das wie die eigenste Seele einer Nation in ihrer Kunst sich ausprägt, lässt sich nicht durch rohe Aeusserlichkeiten nachschaffen. Edmund's *Es-dur*-Arie und andere Nummern der „Heimkehr", worin Chromatik und Contrapunkt nicht gespart wurden, sind eben so wenig deutsch, als der „Freischütz" italiänisch ist, weil Aennchen Rouladen und Agathe melodiöse Cantilenen singt.

Das scheinbar so lucrative „Vermitteln" in der Musik, des Deutschen mit dem Italiänischen, der leichtfertigen Melodie mit der tiefsinnigen Harmonie, bringt gewöhnlich die kraftlosesten Producte zu Tage. Nur Genie's der seltensten Universalität, wie Mozart, werden auf musicalischem Wege nationale Allianzen schaffen. Talente schwächerer Constitution vermögen in solchem Falle nur an einander zu reihen, nicht zu verschmelzen, und thun daher stets am besten, ein bestimmtes Ideal, ein bestimmtes Publicum fest im Auge zu behalten. Das Ursprüngliche, Echtnationale dringt dann noch immer leichter zu anderen Völkern, als derlei auf beiden Seiten zu tragende Allerwelts-Musiken. Weber dachte nur an die Deutschen, Rossini nur an die Italiäner, Boieldieu nur an die Franzosen, und dennoch drangen ihre Opern weit über die nationalen Gränzen. Absichtliche Amalgame hingegen, wie Nicolai's „Heimkehr", befriedigen weder den Nord- noch den Südländer. Kaum gibt es eine künstlerische Verirrung, die sich so schwer rächt, wie das Coquettiren mit fremder Nationalität; die speciellsten Fehler derselben hat man augenblicklich; was aber den eigentlichen Kern ihrer Vorzüge bildet, das erreicht der Fremde mit aller Mühe nie.

Diese allgemeinen Bemerkungen ersparen uns, der „Heimkehr des Verbannten" in jedes Detail zu folgen. Es fehlt dieser Musik vor Allem die Originalität. Wir tadeln an ihren Melodieen weniger, dass sie italiänisch, als dass sie so allbekannt italiänisch klingen. Das Meiste ist physiognomielos und abgegriffen; desshalb merkt man sich mitten unter lauter Melodieen kaum eine einzige davon. Blickt hin und wieder ein Ansatz zu tieferem Ausdruck hervor, so schlägt ihn gewiss wenige Tacte später (gleichsam um die Italiäner zu versöhnen) ein Gemeinplatz wieder todt. (Wir erinnern an die polonaisenartige Begleitungs-Figur zu dem Duo Nr. 7: „Leonoren gelobt' ich", dann an den Schlusssatz dieses Duetts u. s. w.) Seine schöne Kenntniss der Instrumentirung verwendet der Componist zu den langweiligsten Concert-Solo's für Oboe, Cello, Clarinette u. s. w.

Ein einziges Stück bewegt den Hörer in kräftigerer und tieferer Weise: die Scene Georg's mit Chor zu Ende des zweiten Actes. Man kann zwar auch diesem Stücke keine hervorragende Erfindung nachrühmen, allein es ist Stimmung darin und ein sehr wirksames Steigern. Offenbar ist diese Nummer eine der später componirten, da sie in ihrer breiten harmonischen Ausführung und der Abwechslung von Solo-Quartett und Männerchor auffallend deutschem Geschmack huldigt.

Im Ganzen hört man die Oper zwar ohne lebhaften Antheil, doch ohne Missbehagen. Dies ist das Verdienst der gewandten Technik Nicolai's, der die musicalische Form, die scenischen Effecte, das Orchester und vorzüglich die Singstimmen mit grosser Sicherheit und Glätte behandelt.

Eine musicalische Charakteristik der einzelnen Personen ist auch nicht im leisesten Versuch vorhanden; Freund und Feind, weisse und rothe Rose, Alles breitet sich in derselben süssen Cantilene aus.

Nachdem die „Heimkehr des Verbannten" vorzüglich für den Success des Sängers sorgt, kann es nicht fehlen,

dass eine gute Besetzung die Oper eine Zeit lang zu halten im Stande ist.

Der Aufführung im Kärthnerthor-Theater wird dies sicherlich gelingen. Fräul. Meyer sang die Leonore zwar nicht mit der vollendeten Virtuosität einer Hasselt, dafür mit jener dramatischen Auffassung und lebhaften Empfindung, welche den Leistungen dieser Künstlerin stets den warmen Antheil des Publicums sichern. Herr Schmid fand in der Partie des Edmund reichliche Gelegenheit, seine köstliche Stimme zu entfalten; in dramatischer Hinsicht liess er die Rolle leider sehr unentwickelt. Sehr gut waren die beiden Tenor-Partieen besetzt. Herr Walter (Georg) erzielte im zweiten Finale einen schönen Erfolg, und Herr Meyer (Norton) trug so verständig und maassvoll vor, dass wir nach dieser Rolle ihn erst recht mit Befriedigung den Unseren nennen. — Die Chöre, das Orchester, endlich die ganze äussere Ausstattung verdienen alles Lob.

Ed. H.

Berliner Briefe.

[„Jeannettens Hochzeit" von Victor Massé — Fräul. Maray — Fidelio — Concerte bei Kroll: Mad. Fiorentini, H. und J. Wieniawski, Bottesini.]

Den 31. October 1857.

Die komische Oper brachte gestern eine einactige komische Operette, „Jeannettens Hochzeit", von Victor Massé, über die ich viel ungünstiger berichten muss, als neulich über den Kadi. Namentlich ist es die cynische Frivolität des Textes, wogegen sich das gebildete Gefühl sträubt. Man lässt sich in der Posse viele Derbheiten und Ausschreitungen gefallen; aber erstens muss es eine Posse sein mit einer reichen Fülle äusserlicher Komik, was sich von diesem Machwerke durchaus nicht sagen lässt; zweitens muss in den Charakteren und Situationen, die dem Possenhaften zu Grunde liegen, der Grundkern ein tüchtiger sein; die Menschen können sich über die Gränzen äusserer Sitte weit hinwegsetzen, sie können alle Schranken, welche die Bildung für den geselligen Umgang vorschreibt, kühn durchbrechen, damit die sinnliche Natur des Menschen unverhüllt hervortrete; aber eine gewisse Stätte ist heilig, und mit solchen Situationen, wie sie unter durchaus elenden, unter vollständig schaam- und ehrlosen Individuen vorkommen mögen, sich abzugeben, das kann man Niemandem zumuthen. Ein Bräutigam, der seine Braut in dem Augenblicke, wo der Ehe-Contract unterzeichnet werden soll, wo das ganze Dorf zusammengekommen ist, um den Hochzeitsschmaus zu feiern, sitzen lässt, weil er ein lustiger Bursche ist, der sich nicht entschliessen kann, die Freiheit seines Junggesellenstandes aufzugeben, das ist allerdings schon eine etwas starke Zumuthung; aber es ginge noch, es liessen sich dem tollen Streiche noch liebenswürdige Seiten abgewinnen. Die Hochzeitsgäste bleiben zusammen und überlassen die Braut, Jeannette, ihrem Schicksal; sie sind einmal da, um sich zu amusiren, da darf auch Jean nicht fehlen; sie lassen ihn holen, und er verspricht auch, zu kommen. Das ist eine saubere Gesellschaft, in der That. Wenn es mit der wirksamsten Komik von der Welt ausgeführt wäre, auch gegen die spasshafte Darstellung so unglaublicher Robheit müsste sich das Gefühl sträuben; hier ist aber die Ausführung noch obendrein trocken und langweilig. Aber Jeannette ist auch nicht blöde. Noch ehe Jean zu den Hochzeitsgästen zurückgeeilt ist, kommt sie auf sein Zimmer und bittet sich Erklärungen aus. Er gesteht ihr mit Offenheit den wahren Grund, sie scheint sich zu beruhigen und bleibt allein auf der Bühne zurück. Während sie sich in Thränen ergeht, hört man aus der Ferne den singenden Jean, der auf das Wohl anderer Mädchen Trinksprüche ausbringt. Nun fühlt sie sich erst in ihrem Innersten verletzt und geht fort, nur mit dem Gedanken an Rache beschäftigt. Jean kommt betrunken nach Hause zurück. In diesem Zustande wird er zum zweiten Male von Jeannette überrascht, die ihm jetzt mit der Rache ihres Vaters droht. Jean ist ein ängstlicher Mensch und lässt sich einschüchtern. Er soll, so verlangt die zürnende Braut drohend, das Papier unterschreiben, das sie ihm überreichen würde, oder er werde es bereuen. Jean, der, wie sich nachher herausstellt, nicht lesen kann — denn er weiss gar nicht, was er unterschreibt —, aber seltsamer Weise das Schreiben trotzdem zu verstehen scheint, unterschreibt — er hat den Ehe-Contract unterzeichnet. Jeannette hat nun freie Wahl: sie kann ebenfalls unterschreiben, dann hat sie den Flüchtling gefangen, oder sie kann, den Contract in der Hand, den Leuten sagen: Nicht er, ich bin zurückgetreten. Anfangs wollte sie das Letztere, aber sie besinnt sich; Jean ist doch eigentlich ein guter Mensch, denkt sie, unterschreibt ebenfalls und gerirt sich sofort als Hausfrau. Jean, in voller Wuth, trunken obendrein, zerschlägt alle Möbel, zerreisst den Hochzeitsrock und begibt sich darauf in das Nebenzimmer, um seinen Rausch auszuschlafen. Jeannette — mit dieser Scene beginnen die ersten Spuren menschlicher Gesittung sichtbar zu werden — hebt den Rock auf und näht ihn wieder zusammen; die neuen Möbel, die schon bestellt sind und vor der Thür warten, werden her-

eingebracht. Als Jean erwacht, findet er Alles säuberlich geordnet, den Tisch gedeckt; allmählich überzeugt er sich, dass Jeannette doch eine gute Frau sei und das Heirathen manche praktische Vortheile habe. Schliesslich scheint eine sehr glückliche, zufriedene Ehe daraus hervorzugehen. Ich habe den Text so vollständig mitgetheilt, weil er in der That ein merkwürdiges Exempel ist, was man in Paris zu ertragen vermag; hiefür ist unsere Bildung aber noch nicht reif. Die Musik von Massé ist sehr unbedeutend. Artig ist der Einfall, das Hochzeits-Glockengeläute gleich in die Ouverture zu verweben; die Glocken verschmelzen sich ganz gut mit den Klängen des Orchesters. Der dramatische Ausdruck fehlt oft gänzlich und ist, wo er vorkommt, sehr matt; von Erfindung ist gar nicht die Rede. Höchstens lässt sich an der Musik rühmen, dass sie sich von allen Ueberladungen frei hält, und vielleicht auch dies nicht einmal durchweg; denn es scheint mir problematisch, ob sich eine so ausgeführte Coloratur-Partie, wie die Jeannettens, in einer leichten, einactigen Operette rechtfertigen lässt.

Ein Gastspiel, das an der königlichen Bühne unternommen wurde, nahm einen unglücklichen Verlauf. Fräul. Maray, eine italiänische Sängerin von Ruf, die in Wien, London und Petersburg gesungen hat, war auf acht Gastrollen engagirt, die sie mit der Lucia begann. Der Erfolg ihres ersten Auftretens war aber so ungünstig und der Billet-Verkauf schon gleich darauf so gering, dass ihr der Rath ertheilt wurde — in Rücksicht auf ihren Ruf —, das Gastspiel aufzugeben, worauf sie auch bereitwillig einging. Die Stimme erschien als vollständig passirt, was bei einer Sängerin, die, wie wir hören, erst acht Jahre bei der Bühne ist, und deren äussere Erscheinung noch einen ziemlich jugendlichen Eindruck macht, nur dadurch sich erklären lässt, dass sie den gefährlichen Versuch gewagt hat, es den modernen italiänischen Sängern in forcirten dramatischen Effecten gleich zu thun, ohne die Fähigkeit dazu zu besitzen. Ihre Stimme klang überall, wo sie nur irgend sich darauf einliess, mit Empfindung und Leidenschaft zu singen, dünn, gepresst und unrein; auch ihre Auffassung und ihr Spiel waren gemacht und unnatürlich, obschon nicht ohne Verstand angelegt. Als Coloratursängerin zeigte sie indess eine sehr sichere und geschmackvolle Ausbildung, und es ist nur zu bedauern, dass sie sich nicht auf das Gebiet zu beschränken vermochte, dessen sie theils durch ihr Talent, theils durch ihre Schule Meisterin war*).

Von den übrigen Opern-Aufführungen wäre noch die des Fidelio zu erwähnen, in der Frau Köster das Herrlichste leistet. Die Rolle des Florestan ist jetzt aus den Händen von Mantius in die des Herrn Formes übergegangen, der aber mit seiner modernen Manier sich in den edeln, reinen Stil Beethoven's nicht zu finden vermochte. Die Intonation war unsicher, der Tonansatz schwankte beständig, die ungeschickte Verbindung der Register störte unaufhörlich den ruhigen Fluss der Cantilene; namentlich aber verletzte die krampfhafte, gewaltsame Art, mit der z. B. in dem Allegro der grossen Arie die hohen Töne herausgestossen wurden; wir verlangen hier die Kraft der seligsten Begeisterung, aber nicht den ungestümen Schrei unreiner Leidenschaft.

Das Kroll'sche Local bildet durch einen neuen Concert-Cyklus gegenwärtig fast den Mittelpunkt unserer musicalischen Erlebnisse. Vier Künstler von hoher Bedeutung, theilweise sogar ersten Ranges, haben sich vereinigt und bieten dem Publicum die Erzeugnisse der Virtuosität in so bunter Abwechslung und zu einem so niedrigen Preise dar, dass man das früher so übermüthige Virtuosenthum fast beklagen könnte. Mad. Fiorentini ist dem berliner Publicum aus den letzten Zeiten der italiänischen Oper noch bekannt. Sie machte damals durch den üppigen Klang ihrer Stimme und durch die Schönheit ihrer Erscheinung grosses Aufsehen; als Künstlerin galt sie aber niemals viel. Ihre Stimme ist noch immer, namentlich vom zweigestrichenen *c* bis *a*, wunderschön; die tieferen Töne sind überhell, nach italiänischer Manier, so dass sie den edeln Timbre verlieren, die äusserste Höhe etwas gewaltsam. Die Intonation ist gut, und die Coloratur, obschon nicht zu aussergewöhnlicher Kunstfertigkeit entwickelt, doch ziemlich correct. Hinsichtlich des Ausdrucks lässt sie am meisten zu wünschen; sie hat nur ein kleines Gebiet von Stimmungen, in das sie sich hinein zu fühlen vermag, und auch dieses beherrscht sie nicht mit fortreissender Frische. — Joseph Wieniawski ist ein bedeutender Clavierspieler, doch scheint mir seine Technik nicht mehr so tadellos, wie vor vier Jahren; er spielt zu hart, und wo er leicht über die Tasten fortgleiten will, nicht immer mit hinreichender Klarheit. Wie wir hören, hat er in jüngster Zeit vorzugsweise Compositions-Studien (unter dem Prof. Marx) gemacht; ein von ihm componirtes Clavier-Concert zeigte das rühm-

*) Wenn die Herren Intendanten, Opern-Regisseure und Capellmeister sich herabliessen, Musik-Zeitungen zu lesen, so würden sie häufig vor solchen Missgriffen in Engagements bewahrt werden. Die oben genannte Sängerin ist von unserem Correspondenten in London und in unseren eigenen Berichten über die dortige Oper schon vor Jahren als sehr unbedeutend bezeichnet worden. Die Redaction.

liche Streben nach thematischer Gestaltung und kunstvoller Verwendung des Orchesters, doch noch manches Unreife in der Wahl der Gedanken, in der klaren harmonischen und polyphonen Gestaltung des Ganzen. — Sein Bruder, Henri Wieniawski, hat sich unendlich vervollkommnet und darf jetzt als einer der ersten lebenden Violin-Virtuosen gelten. Sein Ton hat weniger Fülle, als intensiven Klang; dies mag noch ein Mangel sein, der aber doch im Vergleich mit dem Positiven, was der Künstler leistet, von geringer Bedeutung ist; seine Auffassung gibt den Beweis, dass er die Sturm- und Drang-Periode hinter sich hat; die feurige, männliche Kraft ist nicht verloren gegangen, aber der Sinn für das Zarte und die Fähigkeit, überall, auch in der Darstellung der Leidenschaft, der schönen Form gerecht zu werden, ist ebenfalls erwacht. — Bottesini, der berühmte Contrabassist, bildet den Glanzpunkt der erwähnten Concerte. Er hat das gewaltige Instrument in dem Grade gebändigt und behandelt es in seiner natürlichen Lage wie im Flageolet mit so vielem Geschmack, dass man nicht bloss das Aussergewöhnliche der Erscheinung und die Kraft eines eisernen Willens bewundert, sondern eine wahrhaft künstlerische Freude daran hat — natürlich, soweit der Vortrag bekannter italiänischer Melodieen und Bravour-Passagen dies möglich macht. Für mich hat der Ton seines Instrumentes, auch im Flageolet, etwas ausserordentlich Wohlthuendes; er ist so ruhig, mild und edel, so gänzlich frei von aller Effecthascherei, von allem Forcirten und Verletzenden; eben so zeigt sich in der Auffassung ein höchst gebildeter Sinn, eine feine Eleganz, der alle rohen und ungeberdigen Accente ein Gräuel sind. Und diese Eleganz auf dem Contrabass — in einer Zeit, wo die Soprane und Tenore sich ihre Stimmen verschreien, weil sie der Masse gefallen wollen, weil ihnen kein Effect stark genug ist, weil ihnen der Beifallsjubel des unwissenden Pöbels lieber ist, als die stillere Zustimmung der Gebildeten!

G. E.

Aus Frankfurt am Main.

Es haben diese Blätter bereits so manche Programme für die begonnene Winter-Saison veröffentlicht; möge daher auch den Frankfurtern ein Plätzchen gegönnt sein.

Der Rühl'sche Gesangverein wird in drei Concerten zur Aufführung bringen: 1. Messias; 2. die Chöre aus Idomeneo und Orpheus; 3. Paulus von Mendelssohn.

Der Cäcilien-Verein seinerseits wird in vier Concerten, gleich dem anderen Vereine mit vollem Orchester, zu Gehör bringen: 1. *H-moll*-Messe von Bach; 2. Mendelssohn's 95. Psalm und Cherubini's *Requiem*; 3. Jephta von Händel, und 4. die Passion nach Matthäus.

Für irgend ein Product aus der Gegenwart war also auch dieses Jahr wieder kein Raum. Die beklagenswerthen Componisten unserer Tage ohne classisches Angebinde bei ihrer Geburt! Für ihre Bestrebungen haben die frankfurter Gesang-Vereine keine Beachtung. Es wird übrigens das Versprechen nicht gemacht, das je letzte dieser Concerte bis kommende Pfingsten hinauszuschieben, wie üblich.

Die Museums-Concerte unter Herrn Messer's Leitung eröffnen demnächst auch ihre Pforten. In Folge der Steigerung des Miethpreises für den Saal von 60 auf 90 Gulden per Abend hat sich der Vorstand genöthigt gesehen, das Abonnement für die ständige Zahl von zehn Concerten um zwei Gulden im Ganzen zu erhöhen. Soll dies oder vielleicht die Furcht vor der ausserordentlichen Hitze im Saale, die jeden Genuss paralysirt, als Grund angenommen werden — kurz, bis zu diesem Tage soll die Abonnementsliste noch grosse Lücken aufzuweisen haben.

Aber auch für Kammermusik wird gesorgt sein. Herr August Buhl beabsichtigt anstatt der vorjährigen Trio-Soireen drei Sitzungen mit Musik für Pianoforte allein zu geben, die zu einem historischen Umblick Gelegenheit bieten sollen, — ein löbliches Unternehmen, das bisher noch von keinem Musiker hier gewagt worden. Wir werden somit Clementi (*Didone abbandonata*), Beethoven, Chopin, Mendelssohn und andere Meister zu hören bekommen.

Dagegen werden die Herren Henkel und Lutz ihre Trio-Soireen wieder aufnehmen und je drei Sitzungen veranstalten. Letzterer hat bereits den Reigen eröffnet.

In einer der neuesten Nummern der Didaskalia hat ihr Redacteur einen vortrefflichen Artikel „Ueber Concerte" veröffentlicht, worin sowohl dem Publicum wie auch den Musikern Manches zu bedenken gegeben, resp. zu Gemüthe geführt wird. In directer Beziehung aber auf die Vorträge der Musiker hat Herr Wagner den Cardinalpunkt anzuführen vergessen. Er hätte den Herren begreiflich machen sollen, dass es mit einem Programm voll lockender, d. h. classischer Namen nicht abgethan ist, sondern dass zu einem classischen Werke auch ein classischer Vortrag gehört, der wieder classische Schulbildung voraussetzt. Herr Wagner hätte die Herren nur an die Erfordernisse der Schauspieler zur Recitation classischer Dramen erinnern sollen. Diese Parallele kann uns auf unserem Gebiete gute Dienste lei-

sten. Bringt der Schauspieler nicht zunächst ein kräftiges, volltönendes Sprach-Organ zu dieser seiner Aufgabe mit, hat er sich nicht mit der Prosodie und allen Regeln der Declamationskunst aufs beste vertraut gemacht, so gehört ihm kein Platz im Drama. Der Pianist, der uns ein gediegenes Tonstück, das auf männliche Kraft, männlichen Ausdruck Anspruch macht (und welches macht ihn nicht?), in zimperlicher Weise, damenartig, ohne leise Merkmale von Kenntniss des Capitels „über Accentuation" und viel Anderes noch, vorträgt, den müssen wir im Interesse der Sache und des musicalischen Publicums höflich bitten, solchen Werken *coram Publico* fern zu bleiben. Es muss zur Stelle ausgesagt werden, dass allen unseren Pianisten die Erfordernisse zur Reproducirung inhaltschwerer Werke abgehen; trotz ihrer Bärte stellen sie am Piano nur zarte Damen vor. Und danach ist die Wahl des Instrumentes zu ihren Vorträgen. „Nur sehr leichte Mechanik!" Das heisst doch wohl: nur sehr wenig Ton, so viel gerade zum Abklimpern eines Salonstückes erforderlich. Welches Mittel soll also zu kräftiger Färbung des Gemäldes dienen, wenn das Handwerk kraftlos, die zu behandelnde Mechanik nur für Damen passend und die Ausbildung im Allgemeinen nicht über das alltägliche Dilettanten-Maass hinausgeht?

Das Programm des Herrn Lutz war sehr anziehend; darauf figurirten F. Schubert's *B-dur*-Trio und Hummel's Septuor. Ersteres hat Referent angehört und wünscht das vorstehend über Vortrag Gesagte auf diese Reproduction angewandt zu wissen. Im ersten Satze theilen sich unter Anderem die Instrumente in eine oft wiederkehrende Triolen-Figur. Die beiden Streich-Instrumente banden die erste mit der zweiten Note richtig und stakkirten die dritte, wodurch die Betonung der die Melodie führenden ersten Note sich von selbst ergibt. Der Pianist aber stakkirte fortan alle drei, und zwar gleichmässig, ohne leiseste Andeutung des auf die erste Note fallenden Accents, den doch die Saiten-Instrumente stets deutlich hören liessen. Solche Behandlung der leichtesten Tongruppen zeigte zu auffallend die Nichtkenntniss der allgemein gültigen Regel; und dieses Eine spricht für alles Andere. In gleicher Weise hörten wir von Herrn Lutz die Triole behandeln in der folgenden Nummer „Adelaide", die von dem Opernsänger Herrn Karl Schneider gesungen wurde.

A. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der grossherzoglich oldenburgische Capellmeister, Herr Professor August Pott, hat sich einige Tage hier aufgehalten und uns durch mehrere Vorträge eigener und fremder Compositionen für die Violine aufs höchste erfreut. In der musicalischen Gesellschaft spielte er sein viertes Concert in *E-dur*, eine gediegene Composition, welche schon in ihrer Form die Eigenthümlichkeit seiner Richtung zeigt. Das Concert besteht nämlich nur aus einem Allegrosatze in grossem Stil, in welchem ein Adagio den Mittelsatz bildet, so dass der Componist nach dem Adagio den Hauptsatz wieder aufnimmt, durchführt und mit einer glänzenden Coda schliesst. Hier ist mithin Alles Ernst und Würde, und denselben Charakter hat auch Pott's Violinspiel; er dürfte jetzt wohl der Einzige sein, der die Spohr'sche Schule mit ihrem herrlichen vollen Tone und edeln Vortrage noch auf meisterhafte Weise repräsentirt. Selbst seine Salon-Compositionen, z. B. die Variationen über das holländische Nationallied, das Minnelied, das *Hommage à la lune* u. s. w., bleiben dem ernsten Charakter treu und stehen, gegen die heutigen Faxen gehalten, wie natürliche Gewächse gegen Treibhaus-Pflanzen da. Einen ausserordentlichen Eindruck hat auf uns unter Anderem aber auch der Vortrag der bekannten *Ciaconna* von Bach gemacht, welche wir in Hinsicht der Auffassung und der Ausführung noch niemals so vollendet gehört haben. Pott's Spiel hat durchweg Ton, vollen und schönen Ton, sowohl im *Forte* als im *Piano*, und *c'est le ton qui fait la musique*, und namentlich *le violoniste*.

Pott hat auf seiner jetzigen Kunstreise im vergangenen Monat theils in eigenen, theils in den Abonnements-Concerten zu Osnabrück, Münster, Elberfeld (2 Mal) und Barmen gespielt; am Donnerstag den 5. d. Mts. in Aachen, von wo er nach Brüssel, Belgien und Holland gehen wird. Auch darin unterscheidet er sich sehr zu seinem Vortheil von anderen Virtuosen, dass sein Repertoire ein ausserordentlich reiches ist, und dass er neben eigenen Compositionen die Concerte von Beethoven, Spohr und Lipinski am liebsten spielt.

Ferdinand Hiller's neues Oratorium Saul wird nicht im ersten diesjährigen Abonnements-Concerte, sondern im dritten (den 22. December) zur Ausführung kommen.

Mittwoch den 4. d. Mts. gab Herr Max Bruch mit Unterstützung der Herren Grunwald, B. Breuer, E. Koch, M. DuMont-Fier, W. Hülle und eines zahlreichen Chors von Dilettanten aus den verschiedenen Gesang-Vereinen eine Soiree im Hotel Disch. Ausser der Sonate in *E-moll* und *dur* von Beethoven, Op. 90, welche der Concertgeber recht gut spielte, waren sämmtliche Musikstücke eigene Compositionen. Die Soiree begann mit einem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, das uns in seiner früheren Form mehr angesprochen hat, als in seiner jetzigen, wo das etwas lange Adagio den ersten Satz bildet, dem sich dann das recht hübsche Scherzo und ein feuriges Finale anreihen. Dem Eindruck des ersten Satzes, der übrigens recht schöne Stellen enthält, schadete es offenbar, dass die Zuhörer nicht recht wussten, was sie daraus machen sollten, indem ein Anfangssatz in so langsamem Tempo und solcher Ausdehnung als erster, also Hauptsatz eines Trio's etwas Unerwartetes war. Wir können diese Form nicht billigen und wünschen aufrichtig, dass der talentvolle Componist nicht dahin neigen möge, in neuen Formen ein Interesse zu suchen, das allein der Inhalt geben kann. — Eine Romanze für Pianoforte allein und ein Capriccio zu vier Händen (sehr brav von Herrn Hülle und dem Componisten gespielt) fanden lebhaften Beifall, den sie auch vollkommen verdienten.

Die Gesang-Compositionen waren es jedoch vorzüglich, welche das schöne Talent und den leichten, klaren Fluss in den Arbeiten des jungen Componisten von Neuem auf erfreuliche Weise bekunde-

ten. Es waren deren nicht weniger als folgende: 1) „Die Birken und die Erlen" von G. Pfarrius, für Sopran-Solo und Chor; 2) „Hosianna", ein geistlicher Chor; 3) zwei Lieder für Tenor: „Die Zufriedenen" von Uhland und „Die Entsagung" von Geibel; 4) Trinklied für Bariton; 5) Finale aus dem Singspiel „Jery und Bätely" von Göthe, für Sopran, Tenor, Bariton, Bass und Chor. Ausserdem sang Herr DuMont auch noch die Arie des Doctors aus der Operette „Scherz, List und Rache" mit bekannter Virtuosität des Vortrags. — Einen ganzen Abend bei der Musik Eines und desselben Componisten mit Spannung auszuhalten, ist unter allen Umständen etwas viel verlangt; dass die Theilnahme der Zuhörer aber in diesem Falle keineswegs erlahmte, sondern bis zum letzten Tone sichtbar rege blieb, das spricht allein schon zu Gunsten des jungen Tondichters. Wir heben unter den genannten Stücken besonders hervor: „Die Birken und die Erlen"; Max Bruch hat diesem lieblichen Gedichte eine musicalische Hülle umgethan, die sich ihm schön anschmiegt und seinen Reiz erhöht; dann das „Hosianna" und das erste Lied für Tenor, „Die Zufriedenen" von Uhland, das von Herrn Koch wunderschön vorgetragen wurde und bei allen Zuhörern den Wunsch weckte, diesen trefflichen Sänger doch wieder öfter als im vorigen Winter zu hören. Das Finale zu „Jery und Bätely" hat die lobenswerthen Eigenschaften der leicht fliessenden und frischen Melodie und der Klarheit der Arbeit in eben dem Grade, wie die Ensemblestücke in „Scherz, List und Rache". — Die Sopran-Partie wurde von Fräul. Z. recht artig und mit einer sehr wohlklingenden Stimme gesungen.

Barmen. In dem ersten Abonnements-Concerte, welches am 24. October Statt fand, kam die „Schöpfung" zur Aufführung. Sie hatte ein überaus grosses Publicum herbeigezogen, so dass sich unser Concertsaal, wie auch schon im vorigen Jahre, als zu klein erwies. Die Soli hatten namentlich in den Herren Göbbels und DuMont-Fier treffliche Vertreter; auch Fräul. Dannemann sang die Partie des Gabriel und der Eva recht schön, doch war ihre Stimme etwas angegriffen, und fühlte sie sich noch nicht überall ganz zu Hause. Chor und Orchester leisteten sehr Erfreuliches.

In Mannheim hielt der städtische Ausschuss eine Sitzung in Sachen des Theaters und kam zu dem bitteren Entschlusse, ein noch theilweise aus den Zeiten des Theaterbaues herüber geschlepptes Deficit von 41,000 Gulden, eine Remuneration des Theater-Maschinisten Mühldörfer mit eingerechnet, auf die Stadt zu übernehmen, welche somit zu dem Umbau des Theaters 244,000 Gulden übernommen hat, während die Staatscasse zu diesem Behufe 50,000 Gulden verwilligte.

Frankfurt a. M. Der dänische Capellmeister Herr Siegfried Saloman ist mit seiner Gattin, gebornen Henriette Nissen, auf seinen unsteten Künstlerwanderungen jetzt hier eingetroffen, um in Frankfurt zu überwintern.

---

* **Hannover.** Der Tenorist Albert Niemann (27 Jahre alt) ist bei der hiesigen Hofbühne durch einen neuen Contract auf zehn Jahre mit 5000 Thlr. jährlichem Gehalt angestellt.

Dresden. Die Dresdener Nachrichten bringen folgende Notiz: „Mit tiefem Bedauern erzählt man sich in künstlerischen Kreisen, dass Joseph Tichatscheck, Deutschlands erster Helden-Tenor, sein Engagement an der dresdener Hofbühne mit Ablauf seines Contractes (1. Januar 1858) gekündigt hat. Wir werden keinen zweiten haben."

Die dresdener Künstlerkreise haben einen bedauerlichen Verlust durch den am 8. October erfolgten Tod des geschätzten Pianisten Rudolf Webner erlitten. Nach einem kurzen Krankenlager starb derselbe im 28. Lebensjahre.

Hamburg. Das am 15. October zum ersten Male gegebene neue Lustspiel von Roderich Benedix, „Die Schuldbewussten", hat sehr gefallen.

Breslau. Die Theaternoth dauert noch an. Das Provisorium, unter welchem in Theilung gespielt wird (!), ist bis zum 16. November verlängert. Bis dahin hofft man einen Pachter für 7500 Thlr. zu finden. Der Dichter Gottschall wird unter den Bewerbern genannt.

Stralsund. Unter den neu engagirten jungen Sängerinnen zeichnet sich namentlich Fräul. Riesberg (von Leipzig) durch ein recht hübsches Talent aus; auch ihre äussere Erscheinung ist eine sehr liebliche. Die Primadonna Fräul. zum Busch (auf der Rheinischen Musikschule zu Köln gebildet) hat ein noch sehr beschränktes Repertoire, dagegen werden sich ihre Stimmmittel nach grösserer Ausbildung vollkommene Geltung verschaffen.

Wien. Seit einigen Wochen ist, wie bekannt, der Process, welcher gegen den Director des Hof-Operntheaters wegen Ehrenbeleidigung gegen ein hervorragendes weibliches Mitglied jener Bühne anhängig gemacht wurde, Gegenstand des allgemeinen Gespräches. Das Bezirksgericht als erste Instanz hatte gegen den Bühnen-Director auf eine zweimonatliche Arreststrafe erkannt. Wie wir nun hören, hat das k. k. Ober-Landesgericht das Urtheil erster Instanz dahin modificirt, dass statt der Gefängnissstrafe bloss eine Pönale von 100 Gulden für den hiesigen Armenfonds zu zahlen sei. Herr Cornet hat auf die von ihm seither bekleidete Stelle eines Hof-Operntheater-Directors verzichtet und ist ins Ausland gereis't. Herr Capellmeister Eckert ist zum provisorischen Director ernannt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. | KÖLN, 14. November 1857. | V. Jahrgang.

C. M. von Weber's „Freischütz".

Mit dem Januar 1817 war Carl Maria von Weber in seine neue Stellung als Capellmeister in Dresden eingetreten.

Mit Friedrich Kind, dem nachherigen Dichter des Freischütz, hatte er schon einige Jahre vorher, ehe diese Oper in ganz Deutschland und im Auslande mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen ward, ein inniges Freundschaftsband geknüpft. Fr. Kind schrieb später darüber: „Es mochte im Sommer oder Herbste 1816 sein, als der Kammermusicus Schmidt in Dresden einen Fremden zu mir brachte, schwarz gekleidet, blass, doch sehr geistreich von Gesicht, ungefähr von meiner Grösse, nur noch schmächtiger, den ich wegen seiner mir im Verhältnisse etwas zu lang dünkenden Arme und Hände für einen Pianoforte-Virtuosen hielt. Er nannte sich Carl Maria von Weber. Ich war höchst erfreut, seine Bekanntschaft zu machen, da mir sein Name durch Compositionen einiger Volkslieder aus der Herder'schen Sammlung oder dem Wunderhorn, vieler Lieder von Theodor Körner und selbst, ohne dass wir vorher in der mindesten Verbindung gestanden, durch Compositionen einiger Lieder von mir sehr lieb geworden war, und ich auch davon gehört hatte, dass man auf ihn als hiesigen Capellmeister denke. Wir fanden uns sehr bald; wir sprachen vom Hundertsten ins Tausendste. Endlich äusserte Weber, wir würden uns schon näher treten, ich müsse ihm ein Singspiel oder eine Oper dichten. Ich gestand offen, dass ich kaum die Noten kenne; er meinte, das sei ihm ganz gleich. Er blieb dabei, er werde schon mit mir auskommen. Wir schieden als nicht neue Freunde."

Den Wunsch, einen Operntext zu erhalten, regte Weber, der unterdess Capellmeister in Dresden geworden war, wieder lebhaft an in einem Gespräche mit seinem neuen Freunde. Einige von Kind geäusserte Bedenklichkeiten suchte Weber durch die Worte zu beseitigen: „Wie Sie das Ganze anlegen und ausführen, so componire ich es, das verspreche ich Ihnen. Kleinigkeiten, wesshalb Sie nur eine Feder anzusetzen brauchen, ändern Sie schon mir zu Liebe!" Die Wahl des Stoffes zu der Oper, nach einer schauerlichen Volkssage von Apel „Der Freischütz" betitelt, hatte Weber's ganzen Beifall. Er äusserte sich darüber mit Begeisterung und versprach sich einen grossartigen Erfolg. Als ihm Kind später das Manuscript der Oper mittheilte, bat er jedoch den Dichter, die zwei ersten Scenen zu unterdrücken, wozu sich dieser jedoch höchst ungern verstand. Er berief sich auf den abgeschlossenen Vertrag, auf das ihm gegebene Wort, dass an seiner Arbeit nichts geändert werden dürfte. Davon wollte jedoch Weber nichts wissen. Er äusserte, er habe schon zu componiren angefangen, und sparte keine Worte, bis es ihm gelungen war, den Dichter zu jener Abänderung zu bewegen, so wenig dieser sich davon überzeugen konnte, dass der Schuss und das wilde Volksgetümmel, mit welchem Weber die Oper eröffnet wissen wollte, nach den idyllischen Scenen eines frommen Gespräches zwischen Agathen und dem Einsiedler nicht dieselbe, wo nicht eine noch grössere Wirkung hervorgebracht haben möchte.

Das freundschaftliche Verhältniss zwischen Weber und Kind erkaltete nicht durch ihre verschiedenen Ansichten. „Wir hatten erkannt," schrieb Kind, „dass wir zu einander gehörten. Wir verstanden uns in Gesellschaft, z. B. im Liederkreise, wenn etwas vorgelesen ward, durch Blicke; wir holten uns einander zu Spazirgängen und ins Theater ab; bei Festlichkeiten ward auf uns als Verbundene gerechnet; wir waren, wie die alten Troubadours, gleichsam Dichter und Harfner in Einem. Wenn ich eine Melodie

wünschte, so componirte Weber sie, wenn er einen Text wünschte, z. B. bei Festtagen des königlichen Hauses, so dichtete ich diesen Text."

Im Sommer 1818 bewohnte Weber in Dresden ein Gartenhaus in der Antonstadt. Selten verging ein Tag, an welchem ihn sein Freund dort nicht besuchte. „Wenn Weber", schrieb er, „etwas vom Freischütz componirt hatte, z. B. das Brautjungfern-Lied, Caspar's Freveleien, den Jägerchor u. s. w., so beschied er mich zu sich. Er oder seine Gattin, oder Beide zusammen sangen es zum Pianoforte. Wenn wir, um aus der Stadt in den Garten zu gelangen, über die Elbe fuhren, und die alterthümlichen Jäger-Figuren auf der kleinen Galerie des Jägerhofes uns ins Auge fielen, so riefen wir: So ungefähr! und jauchzten auf." In solcher Stimmung arbeitete Weber, seiner mannigfachen Dienstgeschäfte ungeachtet, mit rastlosem Fleisse an seiner „Jägerbraut", wie die Oper der Freischütz Anfangs heissen sollte. Er überliess sich der Hoffnung eines günstigen Erfolges. „Es sind", schrieb er einem Freunde, „Dinge in dieser Oper, die in dieser Art noch nicht auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeste Anhalten an Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schöpfen musste. Gott gebe nur, dass ich das Rechte getroffen habe." Seine Ausdauer im Arbeiten kannte keine Gränzen. Während seine Geschäfte durch die Krankheit eines seiner Amtsgenossen sich noch vermehrt hatten, traf ihn das Schicksal, auch seine innig geliebte Gattin hart leiden und selbst von Lebensgefahr bedroht zu sehen. Seine damaligen Empfindungen schilderte er mit den Worten: „In dieser Periode war alles todt für mich, was ausser meiner Umgebung und meiner Pflicht lag. Unsägliches Leiden war bei mir eingekehrt. Wenn ich bis gegen Mitternacht den Schmerz am Krankenbette meiner Frau eingesogen hatte, musste ich noch in meiner Arbeitsstube — arbeiten!"

Damit entschuldigte er sich auch wegen seiner verspäteten Beantwortung eines Briefes, den er von einem seiner berliner Freunde, dem durch mehrere Compositionen bekannten Hofrath J. Ph. Schmidt, erhalten hatte. „Zürnen Sie nicht", schrieb Weber aus Dresden am 26. September 1818, „über mein langes Schweigen, das stets nur die Folge von überhäufter, unausweichlicher Arbeit ist. Auch heute nur einige Worte, die Ihnen anzeigen sollen, dass morgen wieder die Probe von Ihrer Oper, Das Fischermädchen, anfängt. Ich hatte sie gleich nach meiner Ankunft in der Stadt vorgenommen, musste sie aber aus mancherlei Rücksichten unterbrechen. Nun soll die Oper aber noch vor dem Anfange unserer Weihnachts-Ferien, den 12. October, in Scene gesetzt werden. Der Himmel gebe seinen Segen dazu; an unser aller Eifer soll es nicht fehlen. — Zu Ihrer Alpenhütte soll später schon Rath werden. Ich freue mich, dass Ihre Arbeiten sich verbreiten. Können Sie gelegentlich die Direction in Kopenhagen auf meine Opern Sylvana und Abu Hassan aufmerksam machen, so stehen Ihnen dieselben zu Diensten. Sylvana wird zum neuen Jahre auf Befehl des Königs hier gegeben. Meine Jubel-Cantate und Jubel-Ouverture werden herauskommen, erstere auf einen noch brauchbaren Text vom Professor Wendt. An meiner Jägerbraut habe ich seit Jahr und Tag keine Note schreiben können. Dagegen arbeite ich jetzt an einer zweiten Messe zur Jubel-Hochzeit unseres Königspaares im Januar 1819. Vergelten Sie nicht Gleiches mit Gleichem. Lassen Sie vielmehr bald wieder etwas von Sich hören. Ich brauche wahrlich Erheiterung durch Freundes-Theilnahme und die Berührungen nach aussen."

Zu der in diesem Briefe erwähnten Festlichkeit, der Vermählung des damaligen Erbprinzen und nachherigen Königs Friedrich August von Sachsen mit einer österreichischen Prinzessin, sollte Weber eine grosse, aufs prachtvollste ausgestattete Oper componiren. Er hatte dazu für den ganzen Sommer Urlaub erhalten und in Hosterwitz, nahe bei Pillnitz, sich eine Wohnung gemiethet. Im innigen Verhältnisse zu seinem mehrjährigen Freunde Kind war dadurch keine Störung eingetreten. Dieser äusserte darüber in späteren Jahren: „Wir schrieben oft an einander. Ich ging oder gondelte hinaus nach Hosterwitz, blieb bei Weber die Nacht und kehrte erst am folgenden Morgen durch die wahrhaft paradiesische Landschaft nach der Stadt zurück."

Von seinem Freunde war Weber im Namen des dresdener Liederkreises, der ihn zu seinen Mitgliedern zählte, um eine Melodie gebeten worden. Er konnte diese Bitte nicht erfüllen. „Hier in der Ruhe", schrieb er aus Hosterwitz, den 7. Mai 1819, „fühle ich erst, wie sehr die letzte Zeit mich angegriffen hat. Ich bin noch total invalide. Mein Herz ist kerngesund, aber der Kopf kann sich um keinen Preis noch der geringsten Anstrengung hingeben. Mit fremden Federn, die gar lockend und herrlich mich anschauen, mag ich mich doch auch nicht schmücken; man würde auch gewiss den Raben erkennen. Schon diese paar Zeilen haben mich ganz erschöpft. Es thut mir recht weh, im Kreise zu fehlen. Setzt meinen Namen hin und meldet mich krank, so bin ich doch da."

Den wiederholt an ihn gerichteten Fragen und Erkundigungen nach der von Kind zu dem Jubiläum des Erbprinzen von Sachsen gedichteten Fest-Oper Alcindor machte Weber in einem Schreiben aus Hosterwitz vom 26. Juni 1819 durch die Erklärung ein Ende: „Es ist nunmehr von Sr. Majestät dem Könige die Entscheidung gekommen, dass unsere Oper nicht componirt werden solle. Es soll überhaupt bei dieser Gelegenheit nichts Eigenes veranstaltet werden, als ein Prolog. Es sind noch so mancherlei Neben-Umstände vorhanden, dass ich Sie recht sehr bitten muss, einmal wieder den hosterwitzer Wanderstab zu ergreifen, um mündlich von allen Details unterrichtet zu werden. Ich hätte Ihnen die ganze Sache wohl erst mündlich mit Zuckersauce vortragen sollen. Ich konnte es aber nicht übers Herz bringen, Ihnen zu schreiben, ohne nicht auch etwas zu erwähnen wegen der so fatalen Ungewissheit. Alles Uebrige daher mündlich."

Mit seinem Freunde Kind, welcher für ihn den Freischütz dichtete, der seinen Ruhm als Tonkünstler für immer begründete, war Weber noch immer in dem ungestörten Verhältnisse wechselseitiger Liebe und Achtung geblieben. Was dem Einen Freundliches geschah, fand vollen Wiederklang in dem Herzen des Anderen. Bescheiden und anspruchslos, freute sich Weber über den von dem Herzog von Gotha 1818 seinem Freunde verliehenen Hofraths-Titel so innig, als ob ihm selbst diese Auszeichnung widerfahren wäre. Diese Freude sprach sich aufs lebhafteste aus in einem von Weber damals an den Herzog von Gotha gerichteten Schreiben. Dieser Brief ist in mehrfacher Hinsicht so charakteristisch, dass er hier eine Stelle verdient.

„Wer Gutes und die Menschen Erfreuendes übt," schrieb Weber an den Herzog, „der muss es nun schon auch darauf ankommen lassen, dass dankende Stimmen sich zu ihm drängen und aus vollem Herzen das aussprechen, was sie gleichsam als Repräsentanten der öffentlichen Meinung mit wahrer Lust dem erhabenen Geber ehrfurchtsvoll darzulegen sich gedrungen fühlen. Wohl mir, dass ich weiss, mein gnädigster Herzog, der wahrhafte Beschützer, Befeurer und Selbsterzeugende, der da schafft, indem er aneifert, und aneifert, indem er schafft — er fühle sicherer und erschöpfender mit die Regungen und das Walten eines rein dankerfüllten Herzens, als es irgend ein Wort geben, irgend eine Handlung auszudrücken vermag, und welches überhaupt nur von **dem**, der sie gibt, auch wieder begriffen werden kann, **wie** man danken könne — sonst sähe es mit meiner Repräsentantenschaft sehr übel aus, und die Uebrigen, für die ich allenfalls das Wort unbewusst ergriffen, möchten dem ungeleckten Wortführer, oder dem Führer ungeleckter Worte, sehr schlechten Dank für seine Führung wissen. Ew. Durchlaucht auszeichnende Huld für den trefflichen Kind hat hier grosse Sensation gemacht, und zwar durchaus gute, wenn auch mitunter seltsam modificirt. Einige kleine, unbedeutende Neid-Gesichtlein konnten freilich nicht ungeschnitten bleiben; aber darin vereinigten sich alle Stimmen zum höchsten Einklange, dass es erhebend, befeuernd und tröstend sei, solche Fürstengaben so wahrhaft kunstfürstlich vertheilt zu sehen. Die meisten literarischen und andere Handwerksseelen, die gewohnt sind, nur paar- oder ellenweise belohnt zu werden, fragten freilich, wie viele Ellen und Paare Kind für Sr. Durchlaucht eigenen Hausgebrauch gefertigt habe. Diese guten Leute begriffen wahrhaftig nicht, dass eines Fürsten wahrhaft hoher Geist das der Welt Geleistete auch das Seine nennt, und dass das beglückende Vorrecht, Geisteskraft, er finde sie, wo er wolle, hervorzuheben und zu belohnen, dadurch zu belohnen, dass er seine Aufmerksamkeit auf sie beweis't und das Geleistete erkennt, eine wahrhafte Fürstenkraft ist, die sich als Stärkung und Belohnung des Guten ans Göttliche erhebt. Wenn es nun vollends mit dieser Milde, mit diesem künstlerischen Meister-Wohlwollen geschieht, dann wirkt es erst vollendet und ganz anders, als wenn die Gnade mit drückender Gewalt einem so recht fest den allenfalls aus solidem Eisenguss gefertigten Lorber aufs Haupt setzt, dass man fast darunter zusammenknickt und vor freudigem Schreck und schrecklicher Freude kaum den Athem zu dem devotesten Danke finden kann. Hier aber sprudelt es hoch und freudig empor, und schelten Ew. Durchlaucht auch ein wenig Ihren sprudelnden Maria, so weiss ich ja doch, Sie werden nicht ernstlich böse; denn der Wille ist ja gewiss gut. Was hätte ich eigentlich nicht noch alles zu sagen und zu fragen! Aber ich merke, dass ich die Geduld meines Durchlauchtigsten Beschützers schon genug auf die Probe gestellt habe. Erlauben Ew. Durchlaucht mir nur noch, zu wiederholen, dass Sie zwei sehr frohe und glückliche Menschen gemacht haben. Wie oft war ich Augenzeuge, dass Sie darin Ihre Freude finden! und in so fern man immer diejenigen, denen man Gutes thut, ein Bisschen gern hat, schliesse auch ich mit der frohen Hoffnung der Fortdauer Ihrer Huld und Gnade für den Tonweber, der sich unendlich darauf freut, zur Zeit der Jubel-Hochzeit Ew. Durchlaucht persönlich die unwandelbaren Gefühle der innigsten Verehrung und Treue aussprechen zu dürfen."

Seinen Freund Kind, dem er in diesem Schreiben ein so schönes Denkmal seiner liebevollen Gesinnungen, denen Neid und Missgunst völlig fremd waren, gestiftet hatte, machte Weber auch zum Vertrauten seiner Begegnisse auf einer Urlaubsreise, die er 1820 angetreten hatte.

Keinen unwesentlichen Antheil an den vielfachen Beweisen der allgemeinen Verehrung, die Weber auf der erwähnten Reise empfing, hatte seine Musik zu dem von P. A. Wolff gedichteten Schauspiele Preciosa. 1820 war dasselbe zum ersten Male auf der berliner Bühne mit rauschendem Beifalle aufgeführt worden. Mehrere Arien wurden Volkslieder. Weber selbst hielt dieses Werk, in welchem, wie er meinte, nach der gewöhnlichen Handwerks-Ansicht manches Gewagte sei, für einen guten Vorläufer zu seinem Freischütz, dessen Aufführung nahe bevorstand.

Diese Oper war nach manchen Unterbrechungen zu Anfange des Jahres 1821 vollendet worden, und Weber hatte eine Einladung nach Berlin erhalten, wo das aus der Asche neu entstandene Schauspielhaus mit dieser Oper eingeweiht werden sollte. Die wiederholten Proben und mannigfachen Vorbereitungen, verbunden mit anderen Umständen, verzögerten indess die Aufführung. Einige Auskunft darüber gab Weber in einem Briefe an Fr. Kind, datirt aus Berlin vom 27. Mai 1821. „In grosser Eile", schrieb er, „nur einige Zeilen. die Sie über das Schicksal unseres Kindes beruhigen sollen. Ich fand im Ganzen sehr wenig vorgearbeitet. Die ungeheuren Anstrengungen jeder Art, welche die Oper Olympia von Spontini erforderte, und die von dem 4. bis zum 14. verzögerte Aufführung derselben hat auch mich um so viel weiter hinausgeschoben, tausend andere Confusionen abgerechnet. Gestern, am 26., ist endlich zum ersten Male im neuen Schauspielhause gespielt worden. Der Prolog von Göthe war herrlich. Iphigenie wurde vortrefflich gegeben, und das beschliessende Ballet, die Rosenfee, von Erfindung des Herzogs Karl, bezauberte durch die schöne Maschinerie. Dem Könige wurde ein Vivat gebracht und der Baumeister Schinkel hervorgerufen. Nun sollen auf Sr. Majestät ausdrücklichen Befehl alte Sachen gegeben werden, bis meine Oper in Scene gehen kann. Dies wird schwerlich vor dem 8. bis 10. Juni geschehen können, da die Wolfsschlucht gar zu viel Apparat fordert. Uebrigens sind des Maschinenmeisters und Decorateurs Gropius Ansichten und Pläne davon ganz herrlich und phantasiereich, und es wird wohl in seiner Art einzig dargestellt werden. Allenfallsige Opern-Vorstellungen werden unterdessen noch im Opernhause gegeben. Die Sänger lernen mit Lust die Partieen, und somit darf ich mir vom Ganzen wohl einen glücklichen Erfolg versprechen. Das neue Haus ist wunderschön. Die Aufführung der Oper Olympia ist das Prächtigste, was man sehen kann. Sie kostet über 28,000 Thaler. Spontini wurde nach der ersten Vorstellung hervorgerufen und mit Kränzen beworfen. Die zweite Vorstellung lief ganz kalt ab. Morgen ist die dritte. Was übrigens hier für Mittel in Bewegung gesetzt werden, möge Folgendes beweisen. Der Präsident des Census-Collegiums hat eine Ordre erlassen, vermöge deren in keinem hier erscheinenden Blatte die Musik des Herrn Spontini getadelt werden darf. Lob kann passiren, so viel als möglich. Was sagen Sie dazu? Muss es nicht jedem Künstler das Herz zerfleischen, wenn er sieht, dass ein Mann wie Spontini sich zu solchen Dingen herablassen kann, die nothwendig in kurzer Zeit ihn selbst herabziehen und die öffentliche Meinung über ihn erbittern müssen?"

Wegen der verzögerten Aufführung seiner Oper musste Weber länger in Berlin verweilen, als er Willens gewesen war. Die Rückreise über Gotha, Weimar u. s. w. musste er nun aufgeben, da er seinen Urlaub nicht weiter ausdehnen wollte, als es der Gesundheits-Zustand seiner Gattin forderte. Von dem Unmuthe über seinen veränderten Reiseplan ward er abgelenkt durch die Vorbereitungen zu seiner Oper. „Mit dem Freischützen", schrieb er aus Berlin, den 31. Mai 1821, „geht es von Seiten des Musicalischen vortrefflich. Alles wirkt dabei mit Liebe und Lust. Das Decorations- und Maschinenwesen aber hält entsetzlich auf. Den 14. reis't der König nach Spaa, und da muss der Freischütz vorher in Scene."

Gleichzeitig war Weber wegen der Aufführung seiner Oper in Wien mit der dortigen Bühne in Unterhandlungen getreten, deren Erfolg ihn jedoch nicht befriedigte. „Mit Wien", schrieb er in dem eben erwähnten Briefe, „ist es eine curiose Geschichte. Das Hoftheater wäre mir freilich das liebste; kann man aber ohne eigentliche Ursache sich von dem wiener Theater zurückziehen, ohne diesen Schreier gegen sich zu haben? Uebrigens ist das Einschicken eine gar wunderbare Zumuthung, und die Directionen sehen gar zu gern Dichter und Componisten als Supplicanten vor ihrer Hoheit stehen. Darüber muss ich mich aber doch freuen, in welcher Weise ich durchgehends Beweise von Achtung bekomme."

Der Erfolg seiner Oper auf der berliner Bühne übertraf Weber's Erwartungen. Ueber die Aufführung, die am 15. Juni 1821 Statt gefunden hatte, schrieb er sechs Tage nachher, den 21., an Fr. Kind: „Victoria können wir schiessen, geliebter Freund und Mit-Autor. Der Frei-

schütz hat ins Schwarze getroffen. Die gestrige zweite Vorstellung ging eben so trefflich, wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals gross. Zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen zu sehen, und nach der Olympia, für die Alles gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Sie glauben aber auch nicht, welches Interesse das Ganze einflösst und wie vortrefflich alle Theile spielten und sangen. Was hätte ich darum gegeben, wenn Sie zugegen gewesen wären! Manche Scenen wirkten bei Weitem mehr, als ich geglaubt, z. B. der Abgang der Brautjungfern. Die Ouverture und dieses Volkslied wurden *da Capo* verlangt. Ich wollte aber den Gang der Handlung nicht unterbrechen lassen."

Auch die Zeit seiner Abreise bestimmte Weber in diesem Briefe. „Montag, den 25.," schrieb er, „gedenke ich mein Concert zu geben und den 1. Juli in Dresden wieder einzutreffen. Das üble Wetter wird Sie wohl abhalten, früher nach Töplitz zu reisen, so dass ich Sie noch in Dresden sehe und Ihnen erzählen kann; denn beschreiben lässt sich wahrlich so etwas nicht. Auch bin ich so voll, dass ich gar nichts zu schreiben weiss. Welchen Dank, mein theurer Kind, bin ich Ihnen für diese herrliche Dichtung schuldig! Zu welchen Mannigfaltigkeiten geben Sie mir Anlass, und wie freudig könnte sich meine Seele über Ihre herrlichen, tief empfundenen Verse ergiessen! Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der schönsten Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muse verdanke, und den Sie zu den früher schon in so grosser Zahl errungenen hängen müssen."

Ungeachtet des herzlichen Tones, in welchem dieser Brief abgefasst war, schien in dem bisherigen Freundschafts-Verhältniss zwischen Weber und Kind, als letzterer wieder von Töplitz nach Dresden zurückkehrte, eine gewisse Kälte eingetreten zu sein. Kind's Autor-Eitelkeit fühlte sich verletzt, als er von mehreren Seiten hörte, dass ein grosser Theil des Publicums geneigt schien, den ganzen Erfolg des Freischütz dem Componisten allein beizumessen. Er schrieb darüber in späteren Jahren: „Die meisten Tonkünstler glauben, dass so eigentlich auf einen Opern-Text wenig ankomme. Je weniger der Dichter leiste, desto höher und ungetheilter sei ihr Verdienst. Auch viele Theater-Kritiker und Musik-Enthusiasten stimmen ihnen bei, und können sie eine neu gegebene Oper nicht preisen, so rechtfertigen sie den Componisten mit den Fehlern des Dichters, gutmüthig hinzusetzend, mit einem Opern-Texte brauche man es ja nicht genau zu nehmen. Von solchen Ansichten war zwar Weber weit entfernt; aber die vielen ausserordentlichen Huldigungen mussten doch auch auf ihn einigen Einfluss äussern. Er setzte den Freischütz in Berlin und später in Dresden in Scene, ohne mir sogar hier in Dresden etwas mehr als die letzte Probe zu melden. Ich hiess wohl unter uns sein Mit-Autor des Freischützen. Doch dankte er, und zwar fast ausschweifend, allen irgendwie Mitbetheiligten, den Intendanzen, Sängern, Capellisten, Malern u. s. w., ohne des Dichters, selbst hier in Dresden, wo man, wie fast allenthalben, den Componisten herausrief, nur zu erwähnen. Als ich ihn daran erinnerte, half er sich mit der leidlich klingenden Entschuldigung, dass er sich damit ja selbst gelobt haben würde. — Unser vereintes Wirken mit so glücklichem Erfolge war schon längst Manchem ein Dorn im Auge gewesen. Es fanden sich Zwischenträger, Unkraut in den Weizen zu säen. Man flüsterte mir in die Ohren von Summen und Kostbarkeiten, von grünenden und goldenen Kränzen, die dem Componisten gespendet worden. Weber's und mein Vernehmen fing nach und nach an zu erkalten. Wir sahen einander seltener. Weber fragte mich, wie beiläufig, ob ich denn fortfahre, am Cid oder einer anderen Oper zu dichten. Ich erwiderte, dass mich meine jetzige Stimmung von allen Lieblingsplanen abhalte. So war es denn unter uns erklärt, ob wir gleich freundlich und wohlwollend gegen einander blieben."

Durch ein Dankschreiben, welches Weber an die sämmtlichen Künstler Berlins gerichtet hatte, die bei der ersten Aufführung des Freischütz am 15. Juni 1821 thätig gewesen waren, hatte sich die obwaltende Spannung zwischen Weber und Kind noch vermehrt. Jener suchte sie durch einen für seine Denkart höchst charakteristischen Brief zu beseitigen, den er am 28. Juli 1821 dem sich gekränkt fühlenden Freunde sandte. „Nein!" schrieb Weber, „das kann ich nicht fünf Minuten auf mir sitzen lassen. Ich muss gleich meinem theuren, vielgeliebten Mit-Autor den Kopf waschen. Guter, lieber, hochverehrter Freund! Wie können Sie so ganz übersehen, dass bei meinem Dankschreiben doch nur rein von der Aufführung des Freischützen die Rede sein konnte? Jedes Wort, das ich für das Werk selbst gesprochen hätte, hätte ja für ein Compliment für mich auch mit angesehen werden müssen. Dichter und Componist sind ja so mit einander verschmolzen, dass es eine Lächerlichkeit wäre, zu glauben, der Letztere könne etwas Ordentliches ohne den Ersteren leisten. Wer gibt ihm denn den Anstoss? wer die Situation? Wer entflammt seine Phantasie? Wer macht ihm die Mannigfaltigkeit der Gefühle möglich? Wer bietet ihm Charakterzeich-

nung? u. s. w. Der Dichter und immer der Dichter. Aber wer macht die Dichter immer unzufrieden? Auch wieder sie selbst unter einander. Musiker haben mir hundert Mal gesagt: Aber was sind Sie auch glücklich, so ein herrliches Buch gehabt zu haben! Aber die Dichter haben immer etwas zu kriteln, und haben mich oft teufelswild gemacht, besonders wenn sie mir hauptsächlich das Verdienst anrechnen wollten und die ihnen so scheinenden Mängel nicht. Glaubt ihr denn, sagte ich, dass ein ordentlicher Componist sich ein Buch in die Hand stecken lässt, wie ein Schuljunge den Apfel? dass er Alles so bestimmt hinnimmt und blindlings Töne darüber giesst, froh, die lange verhaltenen nur irgendwo loslassen zu können? — Nein, mein theurer Freund! glauben Sie fest, dass Niemand von grösserer Achtung für den Dichter durchdrungen sein kann, als ich: dass ich keinen Augenblick vergessen konnte, dass vor Allen Ihnen der erste Dank von mir gebühre, den ich gewiss treu im Herzen hege und freudig aussprechen will, wo ich kann und wo sich mir Gelegenheit dazu bietet. Aber bei dieser Veranlassung, wahrlich, ging es nicht. Denken Sie Sich's einmal recht lebendig, ob es möglich war, von Ihnen zu sprechen, ohne das Werk zu loben. Ja, ich kann Ihnen nicht helfen, wir sind zu sehr in einander gewachsen. War Ihnen dies schmerzlich, so kann ich Ihnen heilig versichern, dass es mir doppelt schmerzlich ist, dass Sie einen Augenblick an meiner Anerkennung, an meiner dankbaren Liebe und jederzeitigen Erinnerung daran zweifeln konnten. Es hat mir Unzufriedenheit genug erregt, dass man Ihrer Leistung Werth nicht mit eben der Wärme ausgesprochen hat, als ich ihn fühle. Aber in der Wirkung des Ganzen müssen Sie Ihren Lohn finden und in meinem dem gemäss wahrhaften Danke."

Weber's gutmüthige Natur liess kein Mittel unversucht, den gereizten Freund zu besänftigen und eine gegenseitige Versöhnung einzuleiten. Aber weder der eben mitgetheilte Brief, noch ein späteres Schreiben vom 27. November 1821 hatte einen günstigen Erfolg. „Unser Freischütz", schrieb Weber, „gedeiht über die Maassen und wird von den Directionen bei Weitem mehr gesucht und besser honorirt, als ich erwarten konnte. Es ist daher wohl natürlich, dass ich seit langer Zeit mich mit dem Gedanken trug, dem theuren Freunde, dessen herrliche, gemüthvolle Dichtung mit dem nur ihr eigenthümlichen Zauber dieser Oper das Anziehende verlieh, auch wieder meinerseits zu beweisen, wie gern ich Alles hervorsuchen möchte, auch Ihm mit etwas Freude zu machen. Ich sann und überlegte, was Ihnen wohl ein zweckmässiges, erfreuliches Andenken an den Freischütz geben könnte. Da kam ich immer wieder auf meine eigene Erfahrung zurück, dass bei ähnlichen Fällen die Leute nie das trafen, was mir brauchbar oder dauernd erfreuend sein konnte, und daher die Sache immer nur halb ihren Zweck erfüllte. Ich denke also, Freund Kind, dem mein Herz in Allem immer so offen dargelegen hat, wird auch jetzt mich nicht spröde verkennen oder gar zurückweisen, wenn ich zu ihm spreche, wie nun eben Männer, die das Leben kennen und seinen Anforderungen am liebsten aus eigenem Willen und Kraft genügen — wie diese mit einander sprechen; und wenn ich ihm sage: Freund, erlaube mir, dies in Deine Hände legen zu dürfen, und versprich mir, alles damit anzufangen, das Dir und den Deinigen Freude macht, damit ich den schönsten, einzigen Zweck, den ich haben kann, erfüllt sehe, den nämlich, Dir Freude zu machen. Und so will ich denn auch zu Ihnen, mein herzlieber Freund, gesprochen haben: Werden Sie Ihrem Sie so innig verehrenden und liebenden Weber zürnen?"

Dass der wahrhaft herzliche Ton dieses Briefes, in welchem sich Weber's Charakter von der liebenswürdigsten Seite zeigte, seine Wirkung auf den Empfänger gänzlich verfehlen könnte, davon hatte Weber eben so wenig eine Ahnung, als von der Leichtgläubigkeit seines Freundes, der sich durch ein Gerücht hatte täuschen lassen, nach welchem an Weber 800 Thaler für den Text des Freischütz eingesandt worden wären. Seinem Briefe an Kind hatte er acht Louisd'or beigefügt. Er erhielt sie jedoch mit einigen ihn tief verletzenden Zeilen wieder zurück. Noch am Abende desselben Tages, 27. November 1821, sandte er dem erzürnten Freunde folgende Antwort: „Nicht abgethan, wenigstens nicht wohlgethan, treuen Freundes Meinung so von sich zu weisen, wie man ein unnützes Brief-Couvert unter den Tisch wirft. Sie haben mir unendlich wehe gethan, mein lieber Freund, mehr, als Sie hoffentlich gewollt haben. Sie sind sehr aufgereizt. Wohl, ich sehe es so an, und es ist Pflicht, trübe und heitere Stimmung des Freundes hinzunehmen. Aber was reizt Sie so auf, den auf der Höhe stehenden Friedrich Kind? Eine Badeklatscherei, die so widersinnig erfunden ist, dass man doch wohl nur über sie lachen sollte. Achthundert Thaler! Ei, ei! — Ich halte es übrigens für nöthig, Ihnen mein Wort zu geben, dass ich von allen diesen Gerüchten nichts gewusst habe. Und hätt' ich sie gewusst, solch ein Grund hätte mich bestimmen können? — Mit innigem Bedauern sehe ich, wie wenig Sie meine Denkart kennen. Unsere Sache war als Geschäft abgethan. Wenn nun die Oper

durchgefallen wäre, wie dann? Das trefflichste Gedicht kann eine Oper allein nicht halten. Nichts leitete mich dazu, Ihnen schüchtern eine Erneuerung des von Ihnen bestimmten geringen Honorars zu bieten, als, bei Gott! der heisse Wunsch, Ihnen durch alles, was in meinen Kräften steht, meine lebhafte Anerkennung, Achtung und Liebe anzudeuten. Ich habe es schlecht getroffen. Gaben Sie aber etwas auf solches Geschwätz, war es dann auch ein Freundschafts-Beweis von Ihrer Seite, dass Sie mich nicht davon unterrichteten? Doch genug über diesen Gegenstand. Möge der Himmel Ihnen lauter Freunde schenken, die es so redlich meinen, wie ich; die so treu an Ihnen hangen, Ihren Werth so erkennen, und die selbst so höchst schmerzlich zurückgestossen, wie Sie es mir gethan, nicht aufhören, dieselben zu bleiben."

(Dr. H. Döring, Biogr. Weber's.)

Erstes Abonnements-Concert in Bonn.

Am Samstag den 7. November begannen die diesjährigen Winter-Concerte in Bonn, und der Erfolg des ersten hat ein günstiges Vorurtheil für die folgenden begründet. Die musicalischen Kräfte haben sich namentlich für das Orchester verstärkt und verbessert, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott sind in ihren ersten Stimmen weit besser besetzt als früher; der Chor, der stets frische und wohllautende Stimmen zählte, hat diese noch immer und ist für die Raumverhältnisse und die Orchester-Begleitung stark genug, und das Ganze hat in Herrn Albert Dietrich einen sehr tüchtigen technischen Führer. Nimmt man das schöne Local, den Saal im goldenen Stern mit seiner trefflichen Akustik, und die Thätigkeit des Concert-Vorstandes hinzu, so kann man der Stadt Bonn zu der gegenwärtigen Beschaffenheit ihrer musicalischen Zustände nur Glück wünschen. Einige Geigen im Orchester und einige tiefe Bässe im Chor mehr wären zu wünschen; an Solostimmen fehlt es freilich ungefähr eben so, wie überall.

Mendelssohn's *A-dur*-Sinfonie (Nr. 4) ging ganz vortrefflich; sie war so fein und sicher ausgearbeitet, wie es die vorhandenen Kräfte möglich machten; die Ausführung gereicht dem Dirigenten und dem Orchester zu grosser Ehre. Die Ouverture zur Euryanthe, welche den zweiten Theil eröffnete, erfordert freilich stärkere Kräfte, allein im Ganzen konnte ihre Ausführung ebenfalls befriedigen. Ihr folgte das Finale des ersten Actes derselben Oper, das freilich seine volle Wirkung nur machen kann, wenn die Haupt-Partie durch eine nicht bloss musicalisch gebildete, sondern auch mit glänzender Stimme begabte Sängerin besetzt ist. Der Chor war sowohl hier als in dem *Ave verum* von Cherubini (warum nicht mit dem Original-Text?) im ersten Theile des Concertes recht sicher und klangvoll.

Die Krone des Abends war jedoch der vollendete Vortrag des *F-moll*-Concerts von Friedrich Chopin für Pianoforte und Orchester durch Herrn Ferdinand Breunung, Lehrer des Clavierspiels an der Rheinischen Musikschule zu Köln. Wie selten hört man diese wundervolle Composition, durch welche sich Chopin ein unvergängliches Denkmal im Reiche der Tonkunst gesetzt hat! Aber freilich, ihre Ausführung erfordert Eigenschaften, die nur wenigen Pianisten gegeben sind, Muth und Ausdauer, um die ungeheuren Schwierigkeiten zu überwinden, feinen und gebildeten Geschmack in der Behandlung des Einzelnen und Einzelnsten, und vor allen Dingen Verständniss für den Kern Chopin'scher Musik und Sinn für die Hülle, welche diesen Kern umkleidet und eben so wesentlich ist, als der Kern selbst. Darin liegt die ganze hinreissende Eigenthümlichkeit Chopin's, dass er seine plastisch-melodischen Gestalten mit einer Fülle von romantischem Ranken- und Blumenwerk umspinnt und umdichtet, unter welcher beim ersten Anblick jene beinahe verschwinden. Der wahre Vortrag verlangt daher einen Spieler, der jene Melodie-Gestalten im Herzen trägt und sie von da heraus in festen Umrissen ans Licht stellt, während seine Phantasie zugleich mit der Chopin'schen sie umschwärmt und die umhüllenden Gewinde der Romantik durchsichtig macht und in wechselnden Färbungen beleuchtet. So war Breunung's Spiel; die Schwierigkeiten verschwanden alle und wurden zu duftigem Schmuck, die gewaltigste Kraft des Anschlags wechselte je nach dem Willen des Spielers mit der zarten Berührung der Tasten oder dem elastischen Schwung ab, und der Vortrag des herrlichen Larghetto in *As-dur*, namentlich der originellen recitativähnlichen Stelle während des anhaltenden Tremulirens der Geigen, war durch die Vereinigung meisterhafter Technik mit seelenvollstem Ausdruck wahrhaft bezaubernd. Und das ganze Concert spielte Breunung auswendig und mit einer so classischen Beherrschung des gesammten Inhalts, dass er diese oder jene Note eines Blas-Instrumentes, welche zufällig ausblieb, auf der Stelle selbst auf dem Clavier mit anschlug. Er hat durch diese Leistung, welche seit langer Zeit wieder die erste öffentliche war, den glänzenden Beweis geliefert, dass er eine Kunsthöhe erreicht hat, zu welcher nur auserwählte Talente gelangen, und seine gediegene Richtung als Musiker bürgt uns dafür, dass er sich nie durch Buhlerei mit der grossen Menge von ihr herabziehen lassen wird. Die Rheinische Musikschule aber dürfte für Clavierspiel unter Meistern wie Hiller, Franck und Breunung jetzt wohl als einzig in ihrer Art da stehen.

L. Bischoff.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

*** **Aachen,** 10. November. Das erste Abonnements-Concert fand am 5. d. Mts. unter der Direction des städtischen Musik-Directors Herrn von Turanyi Statt. Die Ouverture zur Oper Medea von Cherubini ging präcis; die *Sinfonia Eroica* zeugte von richtiger und geistvoller Auffassung und Leitung des Dirigenten, jedoch war das Orchester nicht stark genug besetzt. Der Vortrag der Arie *Ah perfido!* von Beethoven ist eine schwierige Aufgabe; die Sängerin, mit einer hübschen, frischen Stimme begabt, gefiel. Herr Hof-Capellmeister August Pott aus Oldenburg bildete den Glanzpunkt des Abends. Er trug sein viertes Concert (*E-dur*) für Violine und Orchester, ein Recitativ und Adagio von Spohr und die Ciaconna von J. S. Bach meisterhaft vor und ärntete stürmischen Beifall.

Am 9. d. Mts. gab Herr A. Pott auf allgemeines Verlangen ein Concert im Theater, in welchem er seine Sinfonie in *C-moll* aufführte und das Concert in *D-dur* von Lipinski, das *„Hommage*

à la Lune“ und das „Minnelied“ von seiner Composition vortrug. Die Sinfonie (*Allegro maëstoso — Larghetto — Scherzo — Allegro con brio*) ist durchweg im grossen Stil geschrieben, ohne sich an irgend eine Richtung ausschliesslich anzulegen. Die Blas-Instrumente spielen darin, ohne die Saiten-Instrumente in ihren Rechten zu beeinträchtigen, eine selbstständige, auf ihren Charakter begründete Rolle, und diese Eigenthümlichkeit erzeugt ganz überraschende Wirkungen. Die Sinfonie erregte einen Sturm von Beifall im Orchester und im Publicum; das erstere spielte mit wahrer Begeisterung und Hingebung an den trefflichen deutschen Künstler, Componisten und Dirigenten, und letzteres überbot noch den enthusiastischen Beifall, den das Solospiel bereits hervorgerufen hatte; sogar Blumensträusse flogen am Schlusse dem gefeierten Meister zu. Selten kann einem Künstler eine ehrenvollere Aufnahme und Auszeichnung zu Theil werden, als es hier geschah. Und dabei war nichts Gemachtes und durch posaunende Reclame Vorbereitetes, wie bei manchen emporgeschraubten Kunstgrössen; den ersten Anstoss zum begeisterten Beifall gaben meistens die Musiker selbst.

Neuwied. Der Flügel'sche Gesang-Verein hat am 27. October Abends seine zweite Vesper in der Mennonitenkirche gegeben. Auch der fürstliche Hof war anwesend, auch die hochbetagte und allverehrte Prinzessin Louise zu Wied, die in ihrem 88. Jahre sich die frischeste Theilnahme für alles Schöne bewahrt hat. Es wurden Choräle und geistliche Stücke von Seb. und Joh. Mich. Bach, Joh. Eccard, Mich. Haydn (*Tenebrae factae sunt*), Mozart (*Ave verum*) und Bortnianski („Ehre sei Gott in der Höhe“ und „Der Hirte Israels“) gesungen. Beide Abtheilungen wurden durch den Vortrag von Orgelstücken (von M. G. Fischer und F. Mendelssohn-Bartholdy), gespielt von Herrn Musik-Director G. Flügel, eingeleitet.

Braunschweig. Unsere Oper erfreute sich bei Aufführung von Spohr's Jessonda eines verdienten Erfolges. Herr Capellmeister Abt hatte dieselbe mit besonderer Sorgfalt neu einstudirt. Die Präcision und Rundung bei der Durchführung der instrumentalen Theile, wie die Darstellung der einzelnen Partieen durch Fräul. Storck (Jessonda), Fräul. Müller (Amazili), Hrn. Hardtmuth (Tristan) ist lobend anzuerkennen.

Kassel, 24. October. Durch die Anstellung eines ersten Concertmeisters in der Person des Herrn Karl Graff, Schülers von Vieuxtemps, eines ganz vortrefflichen Geigers, ist nun die durch Bott's Abgang verwais'te Stelle wieder besetzt. — In der Oper gastirten in den letzten Wochen der Tenorist Young und die Sängerin Uhrlaub. Beide fanden eine recht beifällige Aufnahme. Unter des Capellmeisters Reiss Leitung sollen demnächst neu in Scene gehen Cherubini's „Wasserträger“ und Marschner's „Templer und Jüdin“. — Die hiesigen Abonnements-Concerte werden Mitte Novembers unter Leitung des Meisters Spohr und des Capellmeisters Reiss beginnen. Als Novität soll August Walter's Sinfonie in *Es-dur* zur Aufführung kommen. (S. M.-Z.)

Wien. Herr Joh. Strauss beabsichtigt, mit seinem Orchester die ganze Adventszeit hindurch „serieuse Concerte“ im Salon des Volksgartens zu veranstalten, deren Programme ausläasslich aus gediegenen Werken (Symphonieen, Ouverturen) älterer und neuester Periode bestehen werden. Ein solches Unternehmen verdient gewiss das freudigste Entgegenkommen, und zwar um so mehr, als dadurch nicht nur der Verbreitung guter Musik ein Vorschub geleistet, sondern auch die Würde der Kunst gewahrt wird, indem — wie wir mit Freude vernehmen — während dieser Productionen keine Erfrischungen verabreicht werden sollen. (Bl. f. M. u. Th.)

Der Privatdocent Herr Dr. Ed. Hanslik in Wien hat seine Vorlesungen über „Neuere Geschichte der Tonkunst“ am 20. October begonnen und mit einem geistvollen Resumé der im vorigen Winter gehaltenen Vorträge über die ältere Geschichte der Musik (von ihren ersten Anfängen bis zum Auftreten von Gluck und Haydn) eingeleitet.

Die Schwierigkeit, eine siebenzehn Jahrhunderte umfassende Reihe von geschichtlichen Perioden mit Einem Blicke zu übersehen, die wichtigsten Erscheinungen herauszuheben, und diese scheinbar so abspringenden Motive der Art in einander zu verschmelzen, dass die Geschichte der Tonkunst sich nicht bloss als eine Kette von Künstler-Biographieen und auffälligen Fortschritten, sondern als die nothwendige und natürliche Entfaltung inneren, geistigen Lebens sich gestalte, und all dieses immense Material in den engen Rahmen einer Vorlesung zu drängen — diese Schwierigkeit ist nicht gering; und wir können der geistigen Kraft, welche dieselbe mit Leichtigkeit, wir möchten sagen: mit Grazie, überwand, eben nur unsere bewundernde Anerkennung zollen.

Im Auditorium, auch in diesem Semester nur zum geringeren Theile aus eigentlichen Universitätshörern bestehend, reihen sich zu unserer Freude die besten Namen unserer wiener Künstler und Tonfreunde an einander.

Petersburg. Die italiänische Oper wurde mit Verdi's „*I Lombardi*“ eröffnet. Mad. Lotti und die Herren Mongini und Debassini gefielen sehr; die Oper selbst aber griff nicht durch.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. **KÖLN, 21. November 1857.** **V. Jahrgang.**

C. M. von Weber's „Euryanthe".

Wir theilen unseren Lesern einige anziehende Einzelheiten über die Entstehung von Weber's Euryanthe aus derselben, in voriger Nummer angegebenen Quelle auszugsweise mit.

Noch im Jahre 1821 lernte Weber den jungen Dichter Ludwig Rellstab kennen. Den Plan, ein Opernbuch von ihm in Musik zu setzen, vereitelten die Umstände. Weber erhielt nämlich vom Hoftheater zu Wien den Auftrag, für dasselbe eine Oper zu schreiben. Die Sache war dringend; er wusste nicht, dass Rellstab noch in Böhmen war, und da er den Dichter der neuen Oper in der Nähe haben wollte, so wandte er sich an Helmina v. Chezy in Dresden selbst. Wir erfahren jedoch aus Döring's Biographie, dass Rellstab bei den Vorschlägen, die der Componist der Dichterin zu mancherlei Abänderungen machte, die Hand mit im Spiel hatte. In wie weit er auf die Endgestaltung des Buches wirklich einwirkte, bleibt indess zweifelhaft.

Eine merkwürdige Entschuldigung für so manche Härten in der Form des Textes gewährt folgender Brief Weber's an die Dichterin:

„Es ist nichts mit den vielen Personen; wir können nur fünf handelnde Personen aufstellen, denn die Euryanthe muss über alle Bühnen gehen. Es gibt deren viele, wo man mit knapper Noth einen Sopran, einen zweiten Sopran, einen Bass, einen Tenor und einen Bariton zusammenbringt. Mit dem Pomp müssen wir es so einrichten, dass man ihn in Fülle anbringen, aber dass man ihn auch weglassen kann. Bei kleinen Theatern wirft man dann den Spektakel weg.

„Suchen Sie Sich einen anderen Namen aus. Gerhard kann ich nicht componiren. Nur einen recht musicalischen, der in a schliesst, wenn's sein kann. (Helmina v. Chezy schlug ihm den Namen Adolar vor, der ihm sehr gefiel.) Euryanthe ist auch ein recht musicalischer Name, aber hier und da etwas lang für die Composition. Es heisst ja im alten Text Eiriant; wir können wechselnd abkürzen, wie es sich findet. Und nun, was die Dichtung betrifft, so beschwöre ich Sie, schneiden Sie die Verse nicht nach dem Opern-Schlendrian zu; bieten Sie Ihre ganze Phantasie, Ihre ganze Kunstfertigkeit auf, und schonen Sie mich nicht. — Thürmen Sie Schwierigkeit auf Schwierigkeit, sinnen Sie auf Sylbenmaasse, über die man verzweifeln könnte. Das wird mich befeuern, mich beflügeln. Die Euryanthe muss ganz etwas Neues werden, muss ganz allein auf ihrer Höhe stehen. Es gibt Verse, die so ganz Musik sind, dass die Musik daran scheitert. „„Ich bau' auf Gott und meine Euryanth!"" das soll mir wie ein belebender Hauch durch die ganze Composition wehen und schon in der Ouverture anklingen."

Dessen ungeachtet gab es Augenblicke, wo ihm vor dem Erfolg der neuen Oper bange war. Ueber die Nachrichten, die von dem fortwährend sich steigernden Beifalle des Freischütz einliefen, schien Weber mehr bestürzt, als erfreut. „Das alles zu überbieten," schrieb er, „ist nun die Aufgabe, und das ist mir schrecklich." „O die Wehen!" rief er ein ander Mal aus, „die Wehen! Niemand ahnt, wie sich die Lebenskraft darin verzehrt, Niemand weiss es uns Dank!"

Wie Weber in solcher Stimmung sehr reizbar war, schilderte Helmina v. Chezy in späteren Jahren mit den Worten: „Ich hatte es nicht gleich weg, dass Weber der Euryanthe in der Musik eine durchaus ideale Haltung zu geben beabsichtigte und dass sie hoch über dem Freischütz in einer hellen, leuchtenden Atmosphäre schweben sollte. Ich wollte sie volksmässig gestalten und erinnerte ihn daran, dass der Freischütz eben durch Volksthümlichkeit

so ergreifend sei. Weber verstand, ich meinte, er könne sich nicht dahin erheben, wohin er strebe, und müsse in jener Sphäre bleiben. Er war darüber höchst bestürzt und verliess mich im aufgeregtesten Zustande. Ich schrieb ihm gleich und muss ihn überzeugt haben; denn ich erhielt einige Zeilen voll Herzlichkeit und Beruhigung."

Am Neujahrs-Abende hatte Helmine v. Chezy die erste Version der Euryanthe vollendet. Weber erbot sich, selbst die Abschrift zu machen. „Ich muss", äusserte er, „recht viel mit Einem Blicke übersehen können. Ich schreibe mir die ganze Dichtung auf Einen Bogen." Die Dichterin kam ihm jedoch zuvor und überreichte ihm eine zierliche Copie, die er nach Wien mitnahm, wo er den Freischütz zu dirigiren hatte und das Manuscript der Euryanthe der Censur überreichen musste. Mit rauschendem Beifall ward dort der Freischütz aufgenommen und fünf Mal bei übervollem Hause gegeben. Weber's Briefe aus Wien athmeten die heiterste Stimmung. „An dem Abende," erzählt Frau v. Chezy, „als Weber wieder nach Dresden kam, war ich bei seiner Gattin zum Besuche, um mich nach ihm zu erkundigen. Wir hörten einen Wagen anhalten und eilten beide hinunter, dem Ankömmling entgegen. Eben stieg er aus. Schluchzend hing Weber's Gattin an seinem Halse, so gut dies vor all den Kränzen, Bändern und Sträussen möglich war, die er in beiden Armen hielt. Er gab sie uns und holte noch die übrigen aus dem Wagen, für die er die grösste Sorgfalt empfahl. Heiter und gesund war er zurückgekehrt. Die Dichtung hatte glücklich die Censur passirt. Nach allem, was Weber von Wien erzählte, äusserte ich den Wunsch, einmal dorthin zu reisen. Sie würden Sich zu Tode ärgern! rief Weber lebhaft. Die Censur ist ominös! Glauben Sie mir, Sie dürften da sein und in die Zeitung setzen wollen, Sie wollten drei Truthühner kaufen, so streicht Ihnen die Censur zwei und sagt: Was will die Frau mit drei Truthühnern in ihrer kleinen Haushaltung?"

Auf der Reise nach Wien im Wagen hatte Weber Vieles aus der Euryanthe componirt. Dabei war ihm die Nothwendigkeit einer Umarbeitung der genannten Oper klar vor Augen getreten. In einem Gespräche mit der Dichterin, die dem Werke einen versöhnenden, durchaus heiteren Schluss gegeben hatte, kam Weber wieder auf eine frühere Idee zurück, nach welcher Lysiart und Eglantine zu Grunde gehen müssten. Seine Wünsche in Bezug auf die Umformung der Oper enthielt eine Art von Scenarium, das er der Dichterin am 9. April 1822 brieflich mittheilte.

„Hier folgen," schrieb er, „Ihrem Wunsche gemäss, meine Gedankensplitter. Lysiart's und Eglantine's Erscheinen verjagt die Landleute. Adolar bleibt. Terzett: Heftiger Zank. Verschiedene Grobheiten. Adolar als contrastirende, dumpfe Gegenstimme. Lysiart's Hohn erbittert Eglantinen, so dass sie Alles verrathen und sich mit ihm verderben will. Lysiart, frech entschlossen, zieht den Dolch gegen sie; sie ruft Hülfe, flieht, Adolar springt hinzu, doch die That ist geschehen. Den Kampf zwischen Adolar und Lysiart verhindert das herbeiströmende Volk. Die sterbende Eglantine bekennt kurz ihre That, mehr Euryanthens Unschuld als ihre Schuld bezeugend. Bei dem letzten Worte tritt der König mit Gefolge hinzu, Adolar ihm entgegen: „„Unschuldig ist die Geliebte"" u. s. w. Der König schickt den Lysiart zum Tode. Chor: „„Heil dem König"" u. s. w. Adolar stürmt zu ihr, der Chor eben so voll Freuden. Der König steht ernst und entschlossen und tritt plötzlich mit einem: „„Halt ein!"" dazwischen. „„Der Freude Laut verstumme, gebiete männlich deinem Schmerz"" u. s. w. Euryanthe ist nicht mehr. Ausruf des Schreckens. Tiefe Stille. Trauermusik von fern. Euryanthe auf einer Bahre, mit Rosen geschmückt. Adolar zu ihren Füssen. Sanfter Chor in wenig Worten. Alles ist über sie gebeugt. Emma's Geist, von Allen ungesehen, schwebt über Euryanthen weg. Euryanthe schlägt die Augen auf u. s. w., und die Sache ist aus und gut. Könnt' ich doch auch so schon nach der ersten Vorstellung sagen!"

Weber's Wünschen suchte die Dichterin möglichst nachzukommen. Sie gab ihm dieses Versprechen in seiner ländlichen Wohnung zu Hosterwitz. „Ich sehe es noch vor mir," schrieb sie, „das friedliche, kleine, dicht umgrünte Haus mit seinen einfach eingerichteten, weissgetünchten, ländlichen Zimmern. In dem einen stand unweit des Fensters Weber's Clavier. Die hohen Baumwipfel grüssten säuselnd hinein, ihre Aeste voll zwitschernder, singender Vögel. Weber war an jenem Tage ungemein heiter und mittheilend. Er erzählte seine ganze Jugendgeschichte mit der liebenswürdigsten Hingebung und ganz hinreissend, lebendig und feurig. Wir sprachen von dem Freischütz, der wieder, ich weiss nicht mehr, wo, mit grosser Pracht gegeben worden war. „„Ja,"" sagte Weber, „„auf die Ausstattung wenden sie schon etwas, das alles wird uns abgeknappt."" Was ich ihm von dem Eindruck, den die Musik in der Wolfsschlucht auf mich gemacht, aussprach, ergriff ihn tief. „„Wenn nur Jemand"", rief er, „„solche Worte drucken liesse! wenn ich nur sähe, dass Alle verständen, was ich gewollt!"" Ich versprach ihm, über den Freischütz zu schreiben. „„Einen Jägerchor muss ich haben!"" rief er mir noch vor dem Hause beim Abschiede nach."

Angenehm überrascht ward Weber um diese Zeit, bald nachdem er von Hosterwitz wieder nach Dresden zurückgekehrt war, durch ein Schreiben seines vieljährigen Freundes Gottfried Weber in Darmstadt. „Wie soll ich Dir“, schrieb er den 22. April 1822, „die Freude schildern, mit der Dein lieber Brief mich so unerwartet überschüttete! So mancher herrliche unverdiente Erfolg, den mir der Himmel geschenkt, hat mich nicht so erfreut und durch und durch belebend aufgeregt und erheitert. Du kannst mich nur dann begreifen, wenn Du weisst, wie unendlich lieb ich Dich habe, und dass ich Deine Liebe ganz für mich verloren glaubte. Gott sei Dank, dass es nicht so ist! Du bist wieder der Alte; ich habe es nie aufgehört zu sein, und ich möchte Dich nur da haben, um Dir so recht aus voller Seele zeigen zu können, welchen wahrhaften Lichtblick Du meinem Leben wieder gibst. Aber wo soll ich anfangen, wo aufhören? Es wird eine Weile brauchen, ehe man sich nur wieder das Nothwendigste erzählt hat. Es ist gar lange, lange Zeit verflossen! Doch nun will ich erst Deinen Brief beantworten, und dann noch hinkratzen, was mir eben einfällt. Habe Dank für Deine Zufriedenheit mit meinem Freischützen. Des Beifalls tüchtiger Männer, die ich ehre und anerkenne, bedarf ich, um mich weiter zu ermuntern und zu kräftigen. Es wird mir manchmal ganz angst bei der Höhe, auf die sich der Beifall hinaufgewirbelt hat, und ich meine immer, es müsse nun wieder abwärts gehen. Nun, ich werde ehrlich meinend meinen Weg weiter verfolgen, wie bisher, und thun, was ich nicht lassen kann. — Meine nächste Reise geht wieder nach Wien zur Aufführung meiner neuen grossen Oper Euryanthe. Dann muss ich wohl ein Jahr lang still sitzen und — ach! wer weiss denn, wie lange man lebt?“

Am 13. Mai 1822 schrieb er: „Stelle Dir vor, dass meine Frau uns den Possen gespielt hat, unsere Rechnung zu nichte zu machen. Um vier Wochen zu früh niedergekommen, hat sie mir den 25. April einen gesunden Knaben glücklich geboren. Der Kerl heisst, nach der Mutter Willen, Max, da denselben Abend meine Oper gegeben ward. Wenn ich nun nur nicht auch so dumm bin und früher sterbe, wie Du. Und meiner Seel'! das glaub' ich fast sicher.“

Die auf seinen Wunsch umgearbeiteten Scenen der Euryanthe hatte Weber vor einiger Zeit empfangen. Was er daran zu loben fand oder anders wünschte, gestand er offen in einem Briefe an die Dichterin, datirt aus Dresden, vom 11. November 1822. „Herzlichen Dank“, schrieb er, „für das Treffliche, was Sie mir überschickten. So wird die Sache, wie sie sein muss, und besonders Eglantine gewinnt unendlich an Wahrheit, Interesse und Neuheit. Sie haben mir erlaubt, meine Meinung zu bemerken. Hier komme ich mit dem, was ich noch wünsche, u. s. w. angezogen. Das Mailied ist ein wahres Maiblümlein; der Himmel schenke mir eine seiner würdige Weise. Adolar jammert mir ein wenig zu viel und nicht ganz männlich; hier braucht's aber nur Zusammenziehen, und das haben Sie mir ja vergönnt. — — Die Scene, die jetzt kommt, wollen wir doch ja behalten, wie sie ist. Die andere Leseart möchte etwas übereilt erscheinen. Lysiart wünschte ich etwas mehr beschäftigt. — — Dem Chor wünschte ich kurze, kräftig donnernde Worte gegen Lysiart. „„Trotze nicht, Verruchter!““ u. s. w. Zwischen diesen Sturm nun tritt der König u. s. w. Den scheinbaren Tod der Euryanthe kann ich mir noch nicht nehmen lassen. Das ist ja auch eine ganz andere Situation, wie im Freischütz. — Da fällt mir eben noch ein, dass es mir schauerlicher dünkt, wenn der Hochzeitszug bloss unter einem Marsch ohne Chor käme. Einzelne Aeusserungen des Abscheues der vorn gruppirten Landleute, dazwischen Freudenklänge, Drängen, eben so Adolar's mit Mühe zurückgehaltene Wuth. Was meinen Sie dazu?“

Er war unerschöpflich in neuen Bemerkungen und Ideen, welche die früheren verdrängten. „Sie haben mir“, schrieb er den 28. November 1822 an Frau v. Chezy, „wieder viel Schönes geschickt, und ich habe nun Materialien in Menge. Aber ganz, wie es ist, kann es nicht bleiben. Ich bescheide mich zwar, dass diejenigen, deren Urtheil Sie es unterwerfen, treffliche Dichter sein mögen, aber Musiker und Dramatiker sind sie wohl schwerlich. Ich werde Ihnen das Ganze schicken, wie ich es am wirkendsten glaube. Alles mit Gründen zu belegen, würde mich Bücher schreiben machen. Nun zur Beantwortung mancher Einzelheiten. Ihre nachgesandte Abkürzung der Scene zwischen Euryanthe und Adolar hatte ich schon buchstäblich so vorgenommen. Eben so hatte ich längst wieder das alte Gebet hergestellt, und freute mich sehr, dass Sie nun selbst auch es wollen. Lysiart's Abführung zum Tode ist allerdings kalt. Aber sein Fall durch Adolar und Eglantinens Selbstmord schnell darauf ist gewiss unangenehm wirkend. Lysiart muss Eglantinen tödten und sich selbst noch dem Könige mit Trotz entgegenstellen und, allenfalls kämpfend, sich durchschlagen wollend, abgehen, damit wir ihn heldenmässig bis zuletzt halten und doch seine Bestrafung hoffen können. Der Wahnsinn Eglantinens war in der ersten Sendung trefflich, in der zweiten schon viel zu breit und

an Ophelien erinnernd. Mit dem Mondscheinlicht ist es auch nichts. Haben Sie vergessen, dass der Act so anfängt? Das können wir nicht wiederholen u. s. w. — Verzeihen Sie mein fragmentarisches Gekratze und den Tadel, den ich mir erlaube, und der vielleicht gar unfreundlich aussieht, aber gewiss nicht so gemeint ist. Uebrigens geht es mir besser, als ich erwarten konnte, bei den unglaublichen Fatiguen, die ich habe. — Schliesslich möchte ich Sie noch recht dringend bitten, unser Werk nicht so Vielen mitzutheilen. Sie sind arglos. Ich jedoch habe schon bittere Erfahrungen gemacht. Man erlaubt sich Urtheile im Voraus, ohne ein Recht dazu zu haben, das nur aus dem Ganzen hervorgeht."

Die am Schlusse dieses Briefes geäusserten Besorgnisse Weber's waren nicht grundlos. Wenige Tage später, den 2. December 1822, schrieb er seinem mehrjährigen Freunde Gottfried Weber: „Das ist doch höchst traurig, dass die Menschen ungestraft Diebe sein dürfen. Eben hat .... die Partitur meiner Oper nach England geschickt. Wenn Du überzeugt bist, dass auf dem Wege Rechtens nichts anzufangen ist, so kann ich die Spitzbuben doch in öffentlichen Blättern als solche erklären. Schreibe mir doch Deine Meinung hierüber. — Ich habe hier in Dresden viel gelitten, viel gekämpft, und weiss nun wenigstens klar, wie ich hier stehe, und hoffe nichts mehr, als was mir gewiss ist. Das ginge nun an einem fremden Orte wieder von vorn an. Ich habe hier Zeitlebens 1800 Thlr. schwer Geld vor der Hand. Dieses Gehalt kann sich wohl auch erhöhen. Der Dienst ist oft beschwerlich, aber einige Monate Urlaub sind nicht schwer zu erlangen."

Durch seine damalige Kränklichkeit ward Weber von einer Reise nach Berlin abgehalten. Dort erwartete ihn die fünfzigste Vorstellung seines Freischützen, die am 29. December 1822 Statt fand. Das Jubiläum seiner Oper zu feiern, war ihm nicht gegönnt. Er konnte der Vorstellung nicht beiwohnen, zu der ihn der Intendant der berliner Bühne, der Graf von Brühl, eingeladen hatte. An die Freunde und Verehrer, die sich nach Beendigung der Oper zu einem Festmahle versammelt hatten, richtete Weber das nachfolgende Schreiben: „Wenn ja der Wunsch zu billigen war, des Fortunatus Wünschhütlein zu besitzen, so konnte er gewiss Niemandem weniger verargt werden, als mir Armen, Reichen — wegen des Grundes seiner Verzweiflung, Beneidenswürdigen. — Durch eine Reihe von Jahren habt ihr, theure Versammelte, mir so zahllose Beweise inniger Theilnahme, liebender Nachsicht und treuer Freundschaft gegeben, habt den oft wunderlichen Kauz so gern gehätschelt, ermuthigt, erhoben und ihm die rauhe Bahn zu ebnen gesucht, dass er es wohl für eine seiner schönsten Freuden auf Erden halten dürfte, den Abend, den ihr seinem Andenken weiht, durch des Wünschhütleins Macht eine Stunde in eurer Mitte hausen zu dürfen, um in seiner treuen Umarmung euch fühlen und in seinen Augen euch lesen lassen zu können, wie über Alles wohlthuend ihm diese Erneuerung so manches unvergesslichen Abends ist, der einwirkend auf sein ganzes Sein war. — Da es nun aber nichts hilft, dass ich singe: „„Wenn ich ein Vöglein wär'““ u. s. w. oder: „„Samiel, hilf!““ rufe, welches ich vollends für gar nichts halte, so weiss ich doch, dass ich der Fortunatus, wenn auch ohne Wünschhütlein, bin. Denn man zeige mir doch einen Weber, der solche billige und ihn liebende Kaufherren hat, als ich, die mit dem Herzen empfangen, was das Herz gegeben, und die somit auch aus diesen wenigen Zeilen den innigen Dank und die unwandelbare Treue für sie herausfühlen werden, die kein Wort und kein Ton wieder zu sagen im Stande sind, die nur das Leben bewährt und auch nur mit ihm von mir scheiden werden."

Die Aufführung der Euryanthe fand am 10. October 1823 in Wien unter Weber's Leitung Statt. Er schrieb an G. Weber den 15. December: „Die Wirkung, die diese Oper hervorbringt, war ganz so, wie ich sie mir gedacht hatte. Meine übertriebenen Freunde gaben diesmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicher Weise verlangten, dass die Euryanthe eben so die Masse anziehen solle, wie der Freischütz. Wie thöricht! Als ob, *sans comparaison*, eine Iphigenie, ein Don Carlos irgendwo Zugstücke geworden wären. Die drei ersten Vorstellungen in Wien, die ich dirigirte, wurden wirklich mit einem unglaublichen Enthusiasmus aufgenommen; die vierte, die ich in einem Logenwinkel hörte, eben so; und ich wurde auch wieder drei Mal herausgerufen, in Allem vierzehn Mal. Bis zur zwölften Vorstellung war nun der Beifall immer derselbe, bei mässig besetztem Hause. So weit gehen meine Nachrichten. Der *** hat sich wie ein wahrer Recensenten-Schuft benommen, in seine Zeitung, in die Moden-Zeitung und in den Sammler zugleich geschrieben, und herunter zu ziehen gesucht, was er konnte; und selbst die offenbare Lüge nicht gescheut oder listiges Verschweigen angewandt, um den Erfolg der Oper als zweifelhaft darzustellen. Auf Neid muss man gefasst sein. Die freimüthig mir dargebrachten Achtungs-Beweise aller tüchtigen Künstler haben mich dafür überreichlich belohnt."

Ferner am 11. October 1824: „Ich weiss, dass Du hohe Forderungen an die Kunst stellst, dass Du das Wahre

willst, dass Du Kraft hast, es aufzufinden und zu erkennen, und dass Du, wenn auch theilweise von Deiner Freundschaft bestochen, doch vielleicht eben darum von der anderen Seite es desto genauer nimmst. — — Du bist ehrlich, Du verstehst's; was kann man Besseres wünschen? Lass Dich nur nicht auch etwa von der Schwachheit bestechen, die uns Deutschen anklebt, nämlich der Angst, dass man glauben möchte, sie wären parteiisch für deutsches Erzeugniss und erkännten Fremdes nicht gehörig an, wegen einer Art von steifem Pedantismus, die dem deutschen Gelehrten ankleben soll. Um diesen Vorwurf zu vermeiden, bemühen sie sich, deutsches Erzeugniss zu übersehen oder gleichgültig von oben herab zu betrachten, indess sie allen Scharfsinn anwenden, fremde Leistungen zu entschuldigen, zu erheben und zu preisen. Ich muss darauf zurückkommen, welche Freude Du mir mit Deinem Urtheil über Euryanthe gemacht hast. Die Oper wird hier in Dresden stets bei brechend vollem Hause und gleichem Enthusiasmus angehört. Aber sage nur um Gottes willen, wo hast Du die erschrecklich tugendhaften Gesinnungen her? Da hast Du Unrecht. Was wären denn der Cymbelin von Shakespeare, Romeo und Julie und hundert andere Werke? — — Ich war sehr herunter, habe sechs Wochen im Marienbade gesessen und fühle mich erleichtert, wenngleich wieder mit dem Herbste der fatale Husten und Andrang des Blutes nach dem Herzen wiederkehrt. — — Meyerbeer war einen ganzen Tag bei mir. Da müssen Dir auch die Ohren geklungen haben. Es war ein recht seliger Tag in Erinnerung der herrlichen mannheimer Zeit. Meyerbeer sieht gut aus und hat sich fast gar nicht verändert. Um unsere frohe Stimmung zu erhöhen, kam ein Brief von Gänsbacher, der endlich die Gewissheit seiner Anstellung als Dom-Capellmeister zu St. Stephan in Wien und seine baldige Verheirathung ankündigte. Spät in der Nacht trennten wir uns erst. Meyerbeer geht nach Triest, um seinen „Crociato" in Scene zu setzen und dann in Neapel zum Carneval eine neue Oper zu schreiben. Uebers Jahr will er wieder nach Berlin kommen und dann längere Zeit dort verweilen, vielleicht auch eine deutsche Oper schreiben. — — Melden muss ich Dir, dass ich eine Oper für das Coventgarden-Theater schreibe und im März oder April nach London gehe, um sie da aufzuführen; dass ich über Paris reise und hoffe, Dir ein Rendezvous in Frankfurt zu geben, wo wir uns einen ganzen Tag zusammen einsperren und ausplaudern wollen."

Einen erschütternden Eindruck machte auf Weber die briefliche Nachricht von einer langen Krankheit seines Freundes. In einem Briefe vom 8. April 1825 äusserte Weber: „Ich kann Dir gar nicht beschreiben, mit welcher furchtbaren Gewalt der Gedanke auf mich gefallen ist, dass ich Dich in dieser Zeit zufälligen Schweigens verloren hätte. Welch ein wandelbar zerbrechlich Ding ist doch der Mensch, und wie sehr sollten die Treuen, die einander erkannt haben, fest an einander halten und sich Freude zu machen suchen durch ihre Liebe für diese kurze Spanne Zeit! Wenn man so überdenkt, welche unbedeutende Nichtswürdigkeiten einen eigentlich davon abzuhalten im Stande sind, so möchte man mit beiden Füssen dreinspringen und alle von der Welt aufgedrungene Mässigung vergessen. — Auch ich habe sechs Wochen das Zimmer gehütet an einer Heiserkeit, die oft in wahre Lautlosigkeit überging, mit krampfhaftem Husten. Die Sache ist ganz schmerzlos und local im Halse. Mein Arzt nahm sie aber doch so ernsthaft, als ob es wohl am Ende noch eine Luftröhren-Schwindsucht werden könnte. Wie sehr mich aber dieses Uebel an Allem hindert, wirst Du begreifen. Nun, wie Gott will!"

Das Uebel nahm zu. „Die Aerzte", schrieb Weber im Juni 1825, „schicken mich fort. Den 3. Juli reise ich nach Ems. — — Gott gebe, dass ich von dem beängstigenden Halsübel geheilt werde. Vorig Jahr hat man meinen Unterleib ins Bad geschickt, dieses Jahr den Oberleib. Das Ganze nun ins Grab zu schicken, möchte ich mir doch für einige Zeit noch verbitten."

Auf der Rückreise besuchte er Gottfried Weber in Darmstadt. Von Dresden aus schrieb er ihm am 4. September 1825: „Es war mir gar zu wohl bei euch. So ein paar stille Tage, ohne immer nach aussen sorgen und gucken zu müssen, kommen gar zu selten, wo man sich so recht kann gehen lassen, ohne zu fürchten, missverstanden zu werden; und wenn Du gleich mitunter ein entsetzlich dummer Kerl bist — Du weisst ja, worauf ich deute —, so bist Du doch auch ein ganzer Kerl und, was noch höher gilt, ein ganzer Freund. — Meine Reise war glücklich in jeder Hinsicht, und ich kam den 1. September wohlbehalten hier in Dresden an, fand Alles gesund und frisch, aber auch einen Wust von Arbeiten. Eine mit königlicher Bewilligung versehene Einladung des Grafen Brühl, im October die Euryanthe in Berlin selbst zu dirigiren, fand ich auch vor. So lieb mir das im Ganzen ist, so sehr stört es mich in meinem Oberons-Geschäft."

Die Euryanthe machte in Darmstadt kein Glück. Weber schrieb darüber an seinen Gottfried: „Euryanthe hat, wie ich folgere, in Darmstadt missfallen; denn dass Du so zerstreut sein solltest, mir gar nichts von der Aufführung

selbst, sondern nur von der nicht geschehenen Wiederholung zu sprechen, wäre doch gar toll. Nun, ein darmstädter Durchfall kann schon durch zwei Erfolge wie in Berlin und in München, curirt werden."

Zum Schlusse stehe hier noch ein Wort C. M. von Weber's über eine Aufführung von J. Haydn's Schöpfung unter seiner Leitung in Dresden:

„Welch herrliches Werk! welche Frische, welche jugendliche Gluth, tiefes Studium und erhabene Meisterschaft! Wie nichtig zwerghaft purzeln dagegen neuere Erzeugnisse in der Welt herum! Die Aufführung ging vortrefflich, ich kann sagen: vollendet, und ich hatte das herrliche Gefühl, mich mit meiner Capelle so vollkommen aussprechen zu können, als sässe ich am Clavier und könnte so spielen, wie ich wollte."

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Den 17. November 1857.

Wir wollen unseren Lesern zuvörderst eine kurze Beschreibung des neu ausgebauten Saales im Kaufhause Gürzenich geben, in welchem von nun an die Gesellschafts-Concerte, Musikfeste u. s. w. Statt finden werden; denn dieser Bau bildet einen Abschnitt in der Entwicklung der musicalischen Zustände Kölns, und desshalb gehört dessen Schilderung in diese Zeitung, als in das Archiv der Geschichte der Tonkunst am Niederrheine.

Der Bau hat zwei Haupt-Eingänge, einen an der Westseite (am Quattermarkt), den anderen, bedeutsameren, an der Ostseite (Martinstrasse).

Man gelangt durch geräumige, mit Kreuzgewölben überspannte Vestibüls in das grossartige Treppenhaus, in welchem zwei zweiarmige steinerne Treppen, mit reich in Stein gehauenen Brüstungen versehen, zu dem oberen Podest führen. Auf den oberen, ebenfalls steinernen vier Treppenpfosten erheben sich reiche bronzene Candelaber; diese verbreiten am Abend ein strahlendes Licht, am Tage ist das Treppenhaus von oben erhellt. Die in bedeutender Höhe über den Raum gespannten sieben Sterngewölbe haben eben so viele kreisrunde Oeffnungen, die, mit farbigem, gemustertem Glase bedeckt, dem Tageslichte den Zutritt geben; diese Beleuchtung hat einen eigenthümlichen Reiz. Der Fussboden der Podeste ist mit farbigen Fliessen bedeckt, die, kunstvoll in einander gefügt, reiche Teppichmuster zeigen. An den beiden Enden des Treppenhauses zeigen die Fliessen das Wappen der Stadt, in der Mitte des Treppenhauses, zugleich in dem Centrum des ganzen Gebäudes, unmittelbar vor der mittleren, zum grossen Saale führenden Hauptthür, ebenfalls aus farbigen Fliessen bestehend, das Landeswappen in grossartigem Maassstabe: der schwarze Adler, umgeben von den Wappen der Provinzen.

Drei grosse, spitzbogige Flügelthüren von Nussbaumholz in reicher Ausführung, mit farbigen Gläsern in Mosaikmustern verglas't, führen aus dem Treppenhause, zwei andere aus den Nebensälen zum grossen Festsaale.

Der Anblick, der hier dem Eintretenden sich entfaltet, ist ein wahrhaft grossartiger; eine Halle von aussergewöhnlichem Maassstabe (die Länge des Saales beträgt 169, die Breite 71, die Höhe des mittleren Schiffes 46 rheinische Fuss), von gewaltigen Verhältnissen zeigt sich in reicher Holz-Architektur.

Zweiundzwanzig schlanke achtseitige Pfeiler, durch Spitzbogen mit einander verbunden, reich gegliedert durch zierliches Maasswerk, umschliessen einen mittleren Raum und bilden rings herum an den Umfassungswänden einen geräumigen Umgang. Die Decke, auf den Säulen ruhend, erhebt sich über dem Mittelraum zu bedeutender Höhe, und zeigt, der Dachlinie in schräger Richtung folgend, eine reiche Holz-Construction; über dem Seitenumgang gestaltet sich dieselbe als flache, jedoch nicht minder reich gegliederte Balkendecke, die zugleich den Fussboden der Galerieen bildet. Letztere, an den beiden Langseiten in bescheidener Höhe, gewinnen an den beiden kurzen Seiten des Hauses an Bedeutsamkeit.

Der Fussboden ist von Eichenholz, in grössere Felder getheilt und mit Friesen von Mahagoniholz eingefasst. Rings an den Wänden entlang laufen Sitzplätze nach Art der mittelalterlichen Chorstühle, in Eichenholz reich geschnitten, auf mehreren breiten Stufen erhaben. Darüber ist die Wand mit hohen Boiserieen von Eichenholz bedeckt.

Die Fenster in den Wänden, eben so wie die in der Decke angebrachten, sind einfach gehalten, in zierlichen Mosaikmustern von weissem Glas, umrahmt von farbigen Bandverzierungen; in den klaren Theilen sehen wir die Wappenschilde aus der Zeit der ersten Erbauung, das Reichswappen, umgeben von dem Stadtwappen, dem sich, nach dem neuen Bau hinweisend, die Wappen der Herzogthümer Cleve, Jülich, Berg und Mark, andererseits die Wappen der Zünfte anschliessen.

Die beiden alten Kamine sind vortrefflich restaurirt.

Von der Decke herab hangen acht grosse vergoldete Lüstres zu je 60, an den Säulen ausserdem 48 Armlüstres zu je 6, also mit zusammen 768 Flammen, weit hinreichend, den Festraum glänzend zu erhellen.

Ueberall sieht man gediegene Pracht, und das Bemühen, den Bau stylgerecht und im Geiste der damaligen Zeit consequent durchzuführen, ist von dem besten Erfolge gekrönt.

Die Orchesterbühne steigt, von 2 Fuss 9 Zoll über dem Fussboden anhebend, mittels eilf Stufen von je 3 Fuss Breite und 9 Zoll Steigung bis zur Höhe von 10 Fuss 3 Zoll empor, ist 46 Fuss breit und 42 Fuss tief. Hinter derselben ist Raum für eine Orgel, welche von dieser Seite den würdigen Schluss bilden wird.

Im Saalraume sind 1027 numerirte Plätze die Galerieen und die beiden grossen Logen über und gegenüber dem Orchester fassen 400 Menschen; auf der Orchesterbühne waren beim ersten Concerte, am 17. d. Mts., nahe an 400 Personen im Chor (64 Soprane u. s. w.) und an den Instrumenten. Im Ganzen waren über 1800 Menschen in der Festhalle, überall Fülle und dennoch überall bequeme Behaglichkeit, da die Plätze mit luxuriöser Raumverschwendung eingerichtet sind.

Das Concert begann mit der fünften Sinfonie von Beethoven, welcher eine sehr gute, im letzten Satze vortreffliche Ausführung zu Theil wurde. Das Erfreulichste aber dabei war für diesen Augenblick die Wahrnehmung, dass der Bau des Saales auch in

akustischer Hinsicht ganz vorzüglich gelungen war. Die Befürchtungen in dieser Beziehung waren besonders durch den Bau der Galerieen entstanden, die nach dem ursprünglichen Plane des Dombaumeisters, Herrn Geheimen Rathes Zwirner, nicht beabsichtigt gewesen, sondern von der Bau-Commission später aus Bedürfniss an Zuhörer-Plätzen hinzugefügt worden waren. Wie dringend dieses Bedürfniss indess war, hat sich jetzt bei dem zahlreichen Abonnement offenbart, welches alle Plätze im Saale in Beschlag genommen hat. Bei der Concert-Probe zeigte es sich nun schon, dass die Galerie den Klang nicht hinderte; derselbe war sogar bei leerem Saale zu stark wiederhallend. Bei gefülltem aber verschwand der Nachhall, und es blieb ein Klang übrig, der sowohl in dem schönen und vollen Gesammttone des Orchesters und des Chors, als bei jedem einzelnen Instrumental- und Vocal-Solo nichts zu wünschen übrig lässt. Am prachtvollsten offenbarte sich dies zu Aller Freude bei der glänzenden Aufführung der Oberon-Ouverture von C. M. von Weber am Schlusse der ersten Abtheilung des Concertes, welche einen wahren Jubel im Publicum hervorrief, und bei den Chören der „ersten Walpurgisnacht" von Göthe und Mendelssohn, welche die zweite Abtheilung füllte.

Nach der Sinfonie trat eine junge Sängerin, Fräul. Malwina Sobolewski, auf, Tochter des rühmlich bekannten Componisten und Dirigenten, gegenwärtig in Bremen, den wir durch die Schule, welche seine Tochter bei ihm durchgemacht hat, zugleich als trefflichen Gesanglehrer kennen lernten. Die Stimme ist ein Mezzo-Sopran, bei dem die Brusttöne, das Alt-Register bis zum zweigestrichenen *d*, am vollsten und wohlklingendsten sind, während *e*, *f* u. s. w. zwar ebenfalls ausgiebig, aber bei ganzer Stimme scharf und selbst etwas rauh klingen, was bei halber Stimme jedoch nicht der Fall ist. Die Sängerin wird sich daher besonders vor dem Forciren dieser Töne zu hüten haben. Ihre Tonbildung ist in jeder Hinsicht, Ansatz, *Messa di voce*, Portamento, vorzüglich und die technische Fertigkeit in Coloratur und Triller bedeutend; indess ist der letztere doch nicht immer egal und bedarf noch der vollendeten Abrundung. Sie trug den 86. Psalm von Martini, den Hiller für diesen Zweck instrumentirt hatte, sehr schön vor; weniger befriedigte uns die Arie der Achsah in *D-dur* aus Händel's Josua, zumal da die Sängerin den englischen Text sang. Das Princip, den Text zu singen, auf welchen ein Gesang ursprünglich componirt ist, hat auch seine Gränzen; das Englische ist die unmusicalischeste Sprache, und nur die Nothwendigkeit, d. h. vor Eng ändern, kann ihren Gebrauch im Concerte rechtfertigen, zumal in der gewählten Arie, wo von declamatorischem Ausdruck gar nicht die Rede ist, sondern nur von Malerei und Coloratur. Die Sängerin ärntete grossen Beifall und wurde gerufen.

Zwischen den beiden Gesangstücken alter Schule spielte Herr Concertmeister Grunwald eine neue Composition von F. Hiller, ein Concert für Violine, in welchem er eminente Fortschritte in Ton, Fertigkeit und Ausdruck bekundete, mit Beifall und Hervorruf geehrt wurde. Die Composition ist mehr eine Phantasie für Orchester mit obligater, übrigens sehr schwieriger Violinstimme, als ein Violin-Concert; der schönste Theil derselben ist das Adagio, nur dass auch dieses, wie überhaupt das ganze Concert, zu lang ist. Der erste und letzte Satz, beide schwunghaft geschrieben, sind doch nicht frei von Längen, deren Beseitigung ihre Wirkung gewiss wesentlich erhöhen würde.

Die Ausführung der „Walpurgisnacht" war recht schön. Der Einsatz des Frauenchors nach dem ersten Aufruf des Tenors machte durch den wunderbaren Klang, der die Frische der Stimmen in ihrem vollen Glanze leuchten liess, gleich von vorn herein einen höchst überraschenden Eindruck, der sich bei dem vollen Chor, in den letzten Nummern namentlich, zu einem prachtvoll erhabenen steigerte. Auch der Vortrag der Soli (Fräul. Pels-Leusten — Alt, Herr Göbbels — Tenor, Herr Schiffer — Bariton) wurde durch die treffliche Akustik des Saales wirksam gehoben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Man schreibt uns aus M.-Gladbach unterm 16. November: „Gestern feierte der hiesige Sing-Verein sein diesjähriges Stiftungsfest durch die Aufführung des Oratoriums Paulus von Mendelssohn-Bartholdy. Die Aufführung eines so grossen und herrlichen Werkes war für Gladbach und den jungen strebsamen Verein unter den dortigen Verhältnissen ein Ereigniss zu nennen, und erfüllt der Berichterstatter mit Freuden die Pflicht, öffentlich zu bekunden, dass der Erfolg ein über alle Erwartung günstiger gewesen ist. Das Publicum hatte sich in dem schön geschmückten Concertsaale zahlreich eingefunden und lauschte in andächtiger Stimmung dem Vortrage dieses ungewohnten Werkes, welches unter der umsichtigen, ruhigen und präcisen Leitung des Dirigenten Herrn Julius Langen mit vielem Feuer und Begeisterung wie aus Einem Gusse zur lebendigen Darstellung gebracht wurde. Rauschender Beifall lohnte dieses schöne Streben, und eine ehrenvolle Anerkennung wurde dem Dirigenten, dem Orchester und dem Vereine zu Theil. Die Aufführung war im Ganzen genommen eine gelungene und des Werkes würdige. Soli und Chöre gingen präcis und entwickelten eine Wirkung, wie man sie sonst nur bei grossen Aufführungen wahrnimmt.

„Dieser Erfolg ist für Gladbach um so ehrenvoller, als die dortigen musicalischen Verhältnisse nur einen bescheidenen Aufwand von Mitteln und Kräften gestatten, und Orchester und Chor bisher wenig Gelegenheit hatten, ihre Kräfte und Schwingen an grösseren Werken zu üben.

„Die bekannte Viereck'sche Capelle aus Crefeld hatte aus Gefälligkeit das Orchester übernommen und durch ihre Leistung wesentlich zum Gelingen des Ganzen mit beigetragen. Die Soli waren in den Händen der Concertsängerin Fräul. Thelen aus Düsseldorf (Sopran), Fräul. Funke aus Rheydt (Alt) und der Herren Junker (Tenor) und Bornefeld (Bariton) aus Gladbach. Alle ärnteten lebende Anerkennung und rauschenden Beifall. Der junge Verein und sein Dirigent haben sich durch die an den Tag gelegte Lust und Liebe zur Kunst, Fleiss und Ausdauer, so wie durch die ganze Anordnung Dank und Anerkennung erworben, und mit Freuden sehen wir, wie die Tonkunst überall am Rheine neue Zweige treibt."

Mainz, 10. November. Der hiesige Verein für Kunst und Literatur veranstaltete am 6. d. Mts. im grossen Casinosaale unter Leitung des Herrn Capellmeisters F. Lux das erste Concert der diesjährigen Saison. Eröffnet wurde dasselbe durch die dritte Sinfonie (*C-moll*) von L. Spohr, die dem zahlreich versammelten Publicum in abgerundeter Form vorgeführt wurde und ungetheilten Beifall erhielt. Herr M. Wolff aus Frankfurt am Main spielte hierauf mit vollendeter Technik das Violin-Concert von Beethoven und nachher die *Fantaisie militaire* von Leonard. Dann folgte die Adelaide

von Beethoven, sehr schön gesungen von Herrn Zellmann, lyrischem Tenor beim hiesigen Stadttheater, und als Glanzpunkt des Abends die Ouverture und der Chor der Verschworenen aus Spontini's Ferdinand Cortez, vorgetragen vom mainzer Männergesang-Verein und Herrn Zellmann als Cortez. Die Aufführung des Ganzen konnte in jeder Beziehung eine gelungene genannt werden, und gab sich dieselbe auch von Seiten des Publicums in dem reich gespendeten Beifalle als solche zu erkennen.

Die Liedertafel hat am 9. d. Mts. ihre Concerte unter Leitung ihres Dirigenten Herrn F. Marpurg eröffnet. Die Haupt-Aufführung war Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang".

Auch zu sechs Soireen für Kammermusik haben sich die Herren F. Marpurg, Concertmeister Heinefetter, Diehl, Hom u. s. w. vereinigt. Nach der Ankündigung des Herrn Marpurg soll das Programm „principiel" geordnet werden: aus der classischen (Haydn, Mozart und Beethoven der ersten Periode), der romantischen (Beethoven der zweiten und dritten Periode, F. Schubert und R. Schumann), der etwa so zu benennenden Restaurations-Periode (in Anbetracht ihres Fortbaues in den überlieferten Formen, gegenüber den durch Beethoven eröffneten neuen Bahnen — Mendelssohn, Spohr, Onslow, Hummel und Andere.)

[Versprochen werden ein Quartett (welches?) von Prinz Louis Ferdinand, Quartett und Quintett von Schumann, „vor Allem aber Op. 127 und 131 aus Beethoven's letzter Periode, deren Werke den Schlüssel liefern zu jenem wunderbaren Labyrinth (ja wohl!) unserer neueren romantischen Musik, als deren Hauptträger nächst Beethoven wohl zu nennen sind: Schubert, Schumann, Wagner, Sobolewski, Rob. Franz, Liszt, Gade, Raff und Andere."

So weit Herr Marpurg; vorläufig ist uns aber der Schlosser lieber, als die Bewohner des Labyrinthes; den Schlüssel hat er ihnen freilich gegeben, und sie sind hineingestürmt, aber den Faden der Ariadne, um sich aus dem Labyrinthe heraus und zur heimlichen Werkstätte des alten Schlossers zurück zu finden, hat noch Keiner entdeckt.

** **Darmstadt.** Am 2. d. Mts. führte Herr Capellmeister C. Mangold mit der Dilettanten-Gesellschaft ein neues Oratorium von seiner Composition, genannt „Fridjof", im Casinosaale auf. Ein aufrichtiges Referat darüber, wie mich die Composition angesprochen hat, muss ich kurz in die Worte fassen: einige Chöre sehr gut, Anderes minder gut; das Ganze jedoch gehört zu der Gattung, welche Voltaire die schlimmste genannt hat, zum *Genre ennuyeux* — besonders die Solosachen, deren langweilende Wirkung nicht bloss an der theilweise mittelmässigen Ausführung lag. Herr Mangold scheint sich — mit Ausnahme der Chöre — öfters des Unstiles der so genannten Zukunftsmusik befleissigt zu haben. Dazu wird heutzutage der Mangel an Erfindungsgabe in melodischer Hinsicht leider nur allzu häufig die Veranlassung.

Hamburg. 8. November. Die Theilnahme, mit welcher das Publicum die bisherigen Concert-Unternehmungen des Herrn G. D. Otten behandelte, hat zur Gründung eines Hamburger Musik-Vereins geführt, der sich das Studium und die Aufführung guter Musik ohne Beschränkung zur Aufgabe macht. Dieser Verein hat die von Herrn Otten begründeten grossen Concerte sich zu eigen gemacht und wird deren vier in diesem Winter geben. Der Verein hält wöchentliche, regelmässige Chor-Uebungen und beabsichtigt, ausser den Concerten auch kleinere Aufführungen vor grösseren Privatkreisen zu geben. Die lobenswerthe Absicht geht dahin, aus dem abgeschiedenen Dunkel von immerwährenden Privat-Uebungen in öftere und lebendigere Wechselwirkung mit dem Publicum zu treten. So wird es leichter werden, gute Musik, d. h. vorzugsweise deutsche Werke für Chor und Orchester in stets grösseren Kreisen zu verbreiten. Die Sache hat einen solchen Anklang gefunden, dass die erste Gesang-Uebung mit ungefähr hundert Mitgliedern, d. h. singenden, und zwar trefflichen, eröffnet werden konnte.

Die vier Concerte haben mit dem ersten am 24 October begonnen. Das Programm enthielt: I. 1) Eroica. II. 2) Leonoren-Arie aus Fidelio in *E-dur*. 3) Ouverture, Einleitungs-Chor, Tanzmusik und erstes Finale aus Euryanthe. 4) Zwei Lieder von Schubert, Auf dem Wasser zu singen, und Gretchen am Spinnrad. 5) Ouverture zu Lodoiska von Cherubini. Die Soli für Sopran sang Frau von Milde aus Weimar ausgezeichnet schön. Sie hat mit allen vier verschiedenen Leistungen den glänzendsten Erfolg gehabt.

Die drei anderen Concerte werden am 28. November, am 20. Februar und am 27. März Statt finden. In den folgenden Concerten sollen auftreten: Concermeister Joachim, Capellmeister Bott aus Meiningen, Herr Hardtmuth, Bariton von Braunschweig, und Herr Niemann, Tenorist von Hannover Endlich steht zuletzt die Betheiligung von Frau Bürde-Ney aus Dresden in Aussicht.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. KÖLN, 28. November 1857. V. Jahrgang.

L. van Beethoven's sämmtliche Werke unter Revision von Dr. Franz Liszt.

Die Holle'sche Buchhandlung in Wolfenbüttel hat so eben ein neues Unternehmen begonnen, das sich den bekannten früheren anschliesst und wiederum Aussicht gibt, ein theures Gut durch Wohlfeilheit zu verallgemeinern, also dem Volke zu geben, was sonst nur den Begüterten und Gelehrten offen stand. Diesmal sind es Beethoven's sämmtliche Werke, die uns versprochen und im ersten Bande vorliegend geliefert werden zu einem unglaublich billigen Preise, da für die im ersten Bande enthaltenen 18 Sonaten nur 2 Thlr. 28 Ngr. zu zahlen sind, welche in den bisherigen Ausgaben mindestens acht bis neun Thaler kosteten.

Wenn wir Anfangs bei solchen Concurrenz-Ausgaben einiges Bedenken äusserten wegen der Berechtigung älterer Verleger, so hat unsere Besorgniss sich gemindert seit dem Ausgange der Nachdrucks-Anklage abseiten des berliner Verlegers Schlesinger. Eine Gesammt-Ausgabe Beethoven's jedoch in der Original-Gestalt, mit allen Partituren, scheint doch wohl die Kräfte eines einzelnen Unternehmers zu übersteigen, daher wir jenen Titel: „Beethoven's Werke", bis wir eines Anderen belehrt werden, einstweilen nur von den Clavierwerken nebst Liedern und Gesängen verstehen, denen die Sinfonieen in Clavier-Auszügen — auch hiervon liegen bereits zwei Hefte vor — beigesellt werden sollen.

Der Titel des ersten Bandes bezeichnet Fr. Liszt als revidirenden Herausgeber. Eine Vergleichung mit den guten alten Ausgaben von Haslinger, Breitkopf u. s. w. zeigt, dass Liszt's Revision nichts zu- und abgethan hat, und das ist gut; denn wir wollen und wünschen nichts als den unverfälschten, ursprünglichen Tondichter ohne didaktisch-ästhetische Helfershelfer *).

Ueber die äusserliche Ausstattung bemerken wir, wie früher, dass sie wohlgelungen und anständig ist. Doch hören wir von mancher Seite eine leise Klage laut werden über das blendend weisse Papier, und dass die Notenköpfe nicht so wohlthätig auf schwache Augen wirkten, wie der sonst bräuchliche Kupferstich oder die neueren Breitkopf'schen Typen. Da uns hierüber kein Urtheil zusteht, weil wir solche Beschwerden nicht empfunden, so wollten wir das nicht als Tadel aussprechen, sondern als eine vielgehörte Bemerkung dem fleissigen und umsichtigen Verleger nur leise ins Ohr flüstern; er selber wird seinen geübten, praktischen Blick zu Rathe ziehen und wissen, was das Beste ist. E. K.

Die vorliegenden Clavier-Auszüge der I. Sinfonie in *C-dur*, sowohl für zwei Hände ($7\frac{1}{2}$ Sgr.) als für vier Hände ($12\frac{1}{2}$ Sgr.), sind von F. W. Markull, k. Musik-Director in Danzig, eingerichtet. Herr Markull, dessen Namen in der musicalischen Welt durch viele Compositionen, Gesang- und Clavierwerke, vortheilhaft bekannt ist, spricht sich in einem kurzen Vorworte über seine Arbeit unter Anderem folgender Maassen aus: „Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass dieses neue Arrangement, auf welches ich die grösste Mühe und Sorgfalt verwandte, auf völlige Selbstständigkeit Anspruch macht und unmittelbar aus der speciellsten Kenntniss der Orchester-Partituren

*) Es findet sich allerdings ein äusserer Zusatz, das sind die Uncial-Buchstaben (A, B u. s. w.), durch welche die periodische Structur jedes Satzes bezeichnet wird. Diese Einrichtung halten wir für sehr zweckmässig; sie ist durchweg von Op. 2 bis Op. 31 befolgt, und wir wünschen sehr, dass sie beibehalten werde, da sie besonders bei den grossen Sonaten der späteren Periode die Einsicht in den Bau und die Analyse der Form auch für Dilettanten sehr erleichtert.
Die Redaction.

hervorgegangen ist, ohne Vermittlung einer oder der anderen der bereits veröffentlichten, mehr oder minder trefflichen Bearbeitungen. Ich war bemüht, eine möglichst treue Wiedergabe des Originals mit bequemer Clavier-Technik in Einklang zu bringen und dem Claviersatz neben der nöthigen Fülle natürlichen Fluss und Klarheit zu verleihen. Meine Bearbeitung hat sich das Ziel gesteckt allen unnöthigen Schwulst zu vermeiden, dagegen aber auch nicht in das Extrem, in Dürftigkeit und Leere zu fallen. Dass ein Clavier-Arrangement der Farbenpracht des Orchesters entsagen muss, versteht sich von selbst; doch sind Andeutungen dieses Tonreichthums zu erreichen, und diese suchte ich so viel wie möglich zu geben, ohne dem geübten Clavierspieler — nur ein solcher freilich wird sich mit Erfolg der Beethoven'schen Sinfonieen vollständig bemächtigen können — eigentliche Hindernisse zu bereiten. Die zweihändige Bearbeitung setzt natürlich einen höheren Standpunkt in der Technik des Pianofortespiels voraus, als die zu vier Händen, doch wird sich dieselbe verhältnissmässig leicht aneignen lassen, da ich wenigstens bemüht war, durchaus claviergerecht zu schreiben, so wie unbequeme und undankbare Schwierigkeiten sorgfältig zu vermeiden. Die Zugabe des Fingersatzes bei schwierigeren Stellen in der Ausgabe zu zwei Händen wird sich, besonders beim ersten Durchspielen der Sinfonieen, als nützlich erweisen; auch habe ich den Gebrauch des Pedals angedeutet, weil in dieser Beziehung ein Zuviel die Wirkung von classischen Compositionen wesentlich beeinträchtigen kann."

Wir haben mit Vergnügen gefunden, dass die Bearbeitung namentlich der zweihändigen Einrichtung den angegebenen Grundsätzen gemäss, die wir für ganz richtig und dem Zwecke vollkommen entsprechend halten, auf gelungene Weise ausgeführt ist und bedeutende Vorzüge vor allen bisherigen dieser Art hat, ohne dabei besonders schwierig zu sein. Freilich wird die Aufgabe bei den folgenden Sinfonieen, besonders von der *Eroica* an, schwerer zu lösen sein. In Bezug auf die Einrichtung zu vier Händen müssen wir ebenfalls erst die Herausgabe der späteren, z. B. eben der *Eroica*, abwarten, um uns ein gründliches Urtheil über das Verhältniss der Arbeit des Herrn Markull zu den früheren Clavier-Auszügen zu bilden. Jedenfalls ist das Unternehmen bei der — glücklicher Weise! — immer noch steigenden Popularität der Beethoven'schen Sinfonieen ein sehr willkommenes und verdienstvolles.

L. B.

Clavier-Compositionen von J. S. Bach, herausgegeben von F. Chrysander.

Diese Sammlung ist mit dem IV. Bande, welcher vor uns liegt, geschlossen (Wolfenbüttel, bei L. Holle. 1 Thlr. 27 Sgr. — zusammen 7 Thlr. 10 Sgr.). Er enthält: die sechs englischen Suiten, zwei Phantasieen, *C-moll*, zwei Fugen, *C-dur*, drei Fugen, *C-*, *D-*, *E-moll*, zwei Präludien und Fughetten, *D-*, *E-moll*, Fuge in *A-moll*, drei Toccaten, *C-*, *D-*, *Fis-moll*, Phantasie und Fuge, *A-moll*, chromatische Phantasie und Fuge, *D-moll*, Präludium und Fuge über den Namen Bach von einem Unbekannten (*D-dur*).

Dem Wunsche, den unser geehrter Mitarbeiter Dixi in Nr. 8 dieses Jahrgangs in Bezug auf die Rechtfertigung der von Chrysander in der Ausgabe des „Wohltemperirten Claviers" (Band III. der Sammlung) gewählten Ordnung der zwei Theile desselben ausgesprochen hat, kommt Chrysander hier in dem Vorworte zu dem IV. Bande in so weit nach, „als es in aller Kürze und mit den Beweisen, die ihm augenblicklich gegenwärtig sind, möglich ist." Er sagt darüber:

„Die Ausgabe bei Simrock 1701, nicht die alte Peter'sche von demselben Jahre, machte den zweiten Theil zum ersten und umgekehrt (s. Bd. III., S. 209), ich glaube rein aus geschäftlichen Rücksichten; der zweite Theil wurde allgemein als der bedeutendste ausgerufen, daher glaubte der Verleger am sichersten zu gehen, wenn er mit diesem seine erste deutsch-französische Ausgabe anfing. Bach selber hat den zweiten Theil niemals „„wohlt. Clavier"" genannt, also auch niemals als zweiten Theil dieses Werkes bezeichnet. Mizler zählt in seinem Lebens-Abriss von Bach die Werke auf und sagt bei den ungedruckten lakonisch: „„Nummer 9, zweymal 24 Vorspiele und Fugen, durch alle Tonarten, fürs Clavier."" (Musical. Bibliothek. Leipzig, 1756. IV., 163.) Um die Sammlungen von einander zu unterscheiden, nannte man sie zu Bach's Zeit und noch einige Jahre nach seinem Tode nicht ersten und zweiten Theil, sondern die 24 älteren und die 24 neueren Fugen. Welche waren nun die älteren? — Kirnberger machte um 1758 eine zweistimmige Fuge, Marpurg griff sie an, der Componist gab sie darauf 1759 in den Druck, „„componirt und vertheidigt von G. Philipp Kirnberger,"" was dem Marpurg Gelegenheit gab, sie nun ausführlich zu verurtheilen. Beide beriefen sich auf Bach, auf das wohlt. Clavier, und Marpurg, der über Entstehung und Alter der Bach'schen Präludien und Fugen fast eben so gut unterrichtet

war, als Bach selbst, sagt hierbei Folgendes: „„In den neueren vierundzwanzig Fugen des seligen Herrn J. S. Bach wird man nicht ein einziges Beispiel finden, wo der Gefährte an des Führers Stelle stände. Und in den älteren vierundzwanzig Fugen von ihm wird man nur ein einziges antreffen, wo der Schluss des Führers, welcher aber doch die Haupt-Tonart schon vollkommen bekräftiget hat, zur Oberquinte gehört. Da aber die Noten, welche zum Führer gehört hätten, einem jeden sogleich in die Augen fallen, so sieht auch ein jeder deutlich, dass der Herr Verfasser derselben hier, aber unter 23 Fugen doch nur ein einzig Mal, mit Fleiss eine Ausnahme hat machen wollen, da im Gegentheil die übrigen alle, so wie die 24 neueren, ganz regulär sind und seine Grundsätze in dieser Sache deutlich genug an den Tag legen. Aber nicht allen Leuten steht der Weg nach Korinth offen." " (Krit. Briefe, 1760. I., 264.) Ich gebe diese Stelle ganz, weil sie auch noch in anderer Beziehung lehrreich ist. Die Fuge aus der älteren Sammlung, auf welche hier Bezug genommen wird, ist, wie auch aus den angeführten Beispielen erhellt, die in *E-moll* (Bd. III., S. 38 die ersten drei Tacte). So viel für diesmal und thatsächlich."

Wenn wir hier noch einmal auf den III. Band der Sammlung, der eben das „wohltemperirte Clavier" enthält, zurückkommen, so geschieht es hauptsächlich um des Anhangs willen, der besonders interessant ist, weil er neben dem thematischen Verzeichnisse sämmtlicher Präludien und Fugen die „wichtigsten und lehrreichsten" Varianten derselben darbietet. Diese Varianten betreffen hauptsächlich die Präludien, und zwar des I. Theils (des älteren), und bestehen nicht bloss in vereinzelten Abweichungen, sondern oft in bedeutenden Verkürzungen, ja, in ganz verschiedenen Bearbeitungen. Bei den ersteren gibt Chrysander nun die später von Bach verworfene längere Fassung (die in die meisten bisherigen Ausgaben übergegangen) im Anhange, die kürzere im Text; bei den letzteren — z. B. dem Präludium in *E-moll* — verfährt er auf dieselbe Weise, so dass man beide Lese-Arten, die spätere und die frühere, vollständig vor sich hat.

Er erläutert das von ihm beobachtete Verfahren durch die betreffenden Stellen aus dem neunten und zehnten Abschnitte von Forkel's Abhandlung „Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke." — Da diese Schrift sich nur in wenigen Bibliotheken der gegenwärtigen Musiker finden dürfte (wir haben viel zu viel mit der Kunst-Philosophie zu thun, um uns mit der Kunst-Geschichte, die bei Weitem lehrreicher ist, als jene, zu beschäftigen!), so lassen wir diese interessanten Stellen hier folgen:

„Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Jahren mit einander zu vergleichen, und ich muss gestehen, dass ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen. Nichts kann für einen Kenner, so wie für jeden eifrigen Kunstbeflissenen lehrreicher sein, als solche Vergleichungen. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass der Ausgabe der sämmtlichen Bach'schen Werke [damals von Kühnel in Leipzig angefangen] am Ende ein Heft beigefügt werden könnte, bloss um darin die wichtigsten und lehrreichsten Varianten aus seinen besten Werken zu sammeln und zur Vergleichung neben einander zu stellen. Warum sollte so etwas bei den Werken des Componisten, des Dichters in Tönen, nicht eben so gut geschehen können, als bei den Werken des Dichters in Worten?" Forkel's Wunsch ging damals nicht in Erfüllung. Hinsichtlich des wohltemperirten Claviers ist nun durch Chrysander etwas Derartiges geliefert.

Forkel sagt weiter: „In seinen früheren Arbeiten war Bach, wie andere Anfänger, sehr oft in dem Falle, einerlei Gedanken mehrere Male, nur mit anderen Worten zu wiederholen, das heisst: dieselbe Modulation wurde vielleicht in einer tieferen, vielleicht in eben derselben Octave, oder auch mit einer anderen melodischen Figur wiederholt. Eine solche Armuth konnte er in reiferen Jahren nicht mehr ertragen; was er also von dieser Art fand, wurde ohne Bedenken verworfen, das Stück mochte auch schon in so vielen Händen sein, oder so Vielen gefallen haben, als es wollte. Zwei der merkwürdigsten Beispiele hiervon sind die beiden Präludien aus *C-dur* und *Cis-dur* im ersten Teile des wohlt. Claviers. Beide sind dadurch zwar um die Hälfte kürzer, aber auch zugleich von allem unnützen Ueberfluss befreit worden. In anderen Stücken sagt Bach oft zu wenig. Sein Gedanke war also nicht vollständig ausgedrückt und bedurfte noch einiger Zusätze. Hiervon ist mir als das merkwürdigste Beispiel unter allen das Präludium in *D-moll* aus dem zweiten Theile des wohlt. Claviers vorgekommen. Ich besitze viererlei verschiedene Abschriften dieses Stückes. In der ältesten fehlt die erste Versetzung des Thema's in den Bass, so wie noch manche andere Stelle, die zur vollständigen Darstellung des Gedankens erforderlich war. In der zweiten ist die Versetzung des Thema's in den Bass, so oft es in verwandten Tonarten vorkommt, eingeschaltet. In der dritten sind auch andere

Sätze vollständiger ausgedrückt und in besseren Zusammenhang gebracht worden. Endlich waren noch einige Wendungen oder Figuren der Melodie übrig, die dem Geiste und Stile des Ganzen nicht anzugehören schienen. Diese sind in der vierten Abschrift so verbessert, dass nun dieses Präludium zu einem der schönsten und tadellosesten im ganzen wohlt. Clavier geworden ist. Mancher hatte sein Wohlgefallen schon an der ersten Einrichtung desselben und hielt die nachherige Umschaffung für weniger schön, Bach liess sich aber dadurch nicht irre machen; er verbesserte so lange daran, bis es ihm gefiel. [Nur in der vollkommensten Gestalt ist dieses Präludium in allen Ausgaben gedruckt; desshalb und weil Forkel die Umbildung deutlich genug beschrieben hat, war hier die Mittheilung von Varianten überflüssig.] Im Anfange des verflossenen Jahrhunderts war es Mode, auf Instrumenten einzelne Töne so mit Laufwerk zu überhäufen, wie man seit einiger Zeit wieder anfängt, es im Gesange zu thun. Bach bewies der Mode seine Achtung dadurch, dass er ebenfalls einige Stücke in dieser Art componirte. Eines derselben ist das Präludium in *E-moll* aus dem ersten Theile des wohlt. Claviers. Er kehrte aber bald zur Natur und zum reinen Geschmack zurück und änderte es so um, wie es nun gestochen ist. —

„Der zweite Theil desselben besteht von Anfang an bis ans Ende aus lauter Meisterstücken. Im ersten Theile hingegen befinden sich noch einige Präludien und Fugen, welche das Unreife früher Jugend an sich tragen und von dem Verfasser wahrscheinlich nur beibehalten sind, um die Zahl vierundzwanzig voll zu haben. Doch auch hier hat er mit der Zeit gebessert, wo nur irgend zu bessern war. Er hat ganze Stellen entweder weggeworfen oder anders gewendet, so dass nun nach den neueren Abschriften nur wenige Stücke übrig sind, denen man den Vorwurf der Unvollkommenheit noch machen kann. Ich rechne unter diese wenigen die Fugen aus *A-moll*, *G-dur* und *G-moll*, *C-dur*, *F-dur* und *F-moll* Die übrigen sind dagegen sämmtlich vortrefflich und einige sogar in einem so hohen Grade, dass keine derselben den im II. Theile enthaltenen nachzusetzen ist. Auch der von Anfang an vollkommnere II. Theil hat in der Folge grössere Verbesserungen erhalten, wie man durch Vergleichung älterer und neuerer Abschriften sehen kann. Uebrigens ist in beiden Theilen ein Schatz von Kunst enthalten, der gewiss nur in Deutschland gefunden wird."

Den I. Theil vollendete Bach in Köthen 1722, 38 Jahre alt, den zweiten 1740.

Für Orgel.

Präludienbuch zu dem neuen Choralbuche für die protestantische Kirche des Königreichs Baiern, Eine Sammlung von Tonsätzen für die Orgel aus den Werken älterer und neuerer Componisten. Bearbeitet und herausgegeben von J. G. Herzog, Königlichem Professor in Erlangen. Op. 30. Subscriptions-Preis 3 Thlr. netto. In drei Theilen, einzeln à 1 Thlr. 15 Sgr. Theil I. Vorspiele in den gangbarsten Tonarten. Theil II. Choral-Vorspiele. Theil III. Tonsätze älterer Meister, nebst Nachspielen, Fughetten u. s. w. Erfurt und Leipzig, Gotth. Wilh. Körner's Verlag.

Diese Sammlung ist eine sehr empfehlenswerthe, und es lohnt wohl der Mühe, auf das Herzog'sche Präludienbuch aufmerksam zu machen, das ausser einer reichen und glücklichen Auswahl unseres alten und neuen Orgel-Compositions-Schatzes auch noch viele Original Compositionen des Herausgebers, eines bewährten Praktikers, enthält, die als eine Bereicherung der Orgel-Literatur anzusehen sind. Dem Organisten im Amte wird hier wirklich eine reiche Auswahl entsprechender Vor- und Nachspiele, den angehenden Organisten aber eine ausreichende Anzahl mustergültiger Sätze zu ihrer weiteren Ausbildung dargeboten. Die Anschaffung des ganzen Werkes, das eine mögligst vollständige und mannigfaltige Sammlung auserlesener Orgelstücke älterer und neuerer Zeit enthält, wird für den Unbemittelten dadurch erleichtert, dass der Herr Verleger die Abnahme der einzelnen Theile, deren jeder für sich wieder ein Ganzes bildet, freigegeben hat.

Der erste Theil enthält Compositionen von Rinck, M. G. Fischer, Stolze, Kühmstedt, A. Hesse, Johann und Friedrich Schneider, A. G. Ritter, Dr. W. Volckmar, A. Theile, J. André, G. G. Scheibner, J. C. Kittel, J. H. Bodenschatz und dem Herausgeber, die nicht zu schwierig und durchaus praktischer Natur sind, d. h. auch beim öffentlichen Gottesdienste anwendbar.

Im zweiten Theile befinden sich Choral-Vorspiele von J. S. Bach, J. Christoph Bach, J. L. Krebs, M. G. Fischer, J. C. Kittel, Rinck, Stolze, M. Brosig, Joh. Schneider, Kirnberger, Töpfer, Walther, F. Kühmstedt, Ch. M. Wolff, F. W. Zachau, Joh. Pachelbel und J. G. Herzog.

Im dritten Theile, der die Tonsätze älterer Meister nebst Fughetten und Fugen enthält, floriren: J. S. Bach, J. Pachelbel, A. Scarlatti, Samuel Scheidt, Christian Flor,

A. Gumpeltzheimer, C. Goudimel, B. Gesius, Schein, A. Lotti, J. O. Pittoni, H. L. Hassler, A. Gabrieli, L. Vittoria, Orlandus Lassus, Palestrina, J. Eccard. Und die Nachspiele sind von M. G. Fischer, J. G. Herzog, Telemann, F. Mendelssohn-Bartholdy, Graun, Pachelbel, J. Eberlin, F. Lachner, A. Nesse und J. G. Töpfer.

Es ist sehr zu bedauern, dass diesem inhaltreichen Werke kein Inhalts-Verzeichniss beigegeben ist; dadurch würde es noch an Brauchbarkeit gewinnen.

Dem ersten Theile sind auch Cadenzen in den alten Kirchen-Tonarten, bearbeitet von J. G. Herzog, beigegeben und Präludien in ionischer, dorischer, phrygischer, lydischer, mixolydischer und aeolischer Tonart, die vielen Organisten sehr willkommen sein dürften. Somit sei das Herzog'sche Präludienbuch allen Orgelspielern aufs wärmste empfohlen. †††.

Das Jubelfest der aachener Liedertafel.

Die aachener Liedertafel, welche sich im November des Jahres 1832 als Verein für Männergesang constituirte, feierte am 21. und 22. dieses Monats, an dem der Schutzpatronin der christlichen Tonkunst, der heiligen Cäcilia, geweihten Tage, das Jubelfest ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Denkwürdig ist es gewiss für jeden Verein, wenn er ein Viertel-Jahrhundert weit in seine Vergangenheit zurückblicken kann und heute, wie damals, in ungeschwächter Kraft da steht; um so denkwürdiger aber ist dieser Rückblick für die aachener Liedertafel, weil sie überhaupt eine der ältesten Gesellschaften dieser Art ist und sie ihre ersten Anfänge bis in die Zeit Zelter's, des Begründers des später zu so üppiger Fülle gediehenen Liedertafel-Wesens, zurückführen kann, weil sie im Laufe der Zeit hiesigen und auswärtigen Männergesang-Vereinen ein Muster war, weil sie zuerst dem deutschen Männerchor auch im Auslande einen Triumph errang, als Wagemann, ihr damaliger und langjähriger Leiter, seine durch ihn so wohlgeschulten Truppen 1841 zum Wettstreite nach Brüssel führte, und weil sie Zeit ihres Bestehens durch ihre schönen Leistungen nicht allein der Menschen Herz erfreut, sondern auch manche Thräne getrocknet, manche Hülfe gespendet hat. Die Anerkennung aller dieser Thatsachen hat ihrem Jubelfeste sowohl Seitens der zur Mitwirkung eingeladenen hiesigen und benachbarten Vereine und des Damenchors, als auch Seitens des zuhörenden Publicums die grösste Theilnahme zugeführt, als sie zwei grosse Concerte ankündigte, die den Haupt-Bestandtheil des Festes bilden sollten. Alle Differenzen unter den rivalisirenden Vereinen, aller Hader früherer Jahre wurde über Bord geworfen; freudig und einträchtig wirkten alle musicalischen Corporationen und Kräfte unserer Stadt zusammen und leisteten ihr Bestes, um die Jubelfeier ihrer älteren Schwester, der Liedertafel, zu erhöhen. Und das tausendfältige Auditorium jauchzte Beifall dazu, es freute sich von Herzen ob der herrlichen Leistungen und formulirte Wünsche für die lange Dauer des schönen Bundes.

Beide Concerte fanden im grossen Kaisersaale unseres Rathhauses Statt, welcher, seit einigen Jahren in seiner ursprünglichen Grösse (140 Fuss lang, 60 Fuss breit) hergestellt, jetzt zum ersten Male wieder zu einer grossen Versammlung benutzt und daher quasi eingeweiht wurde. Zwar ist der Saal kein rechter Concertsaal, da die Decke aus zehn gothischen Kreuzgewölben besteht, welche mit ihren inneren Seiten auf vier mächtigen Pfeilern ruhen, deren jeder eine Grundfläche von etwa 30 Quadratfuss hat. Ein freier Blick durch den ganzen Raum ist dadurch eben so wenig möglich, als eine ungehemmte Ausdehnung des Tones, welcher mit jedem entfernteren Kreuzgewölbe an Stärke und Intensität abnimmt. Dann ist durch die umfangreichen Säulen und die sie verbindenden Bogen der Saal, so wie das Orchester und der Chor, in zwei Hälften getheilt, in deren jeder dem Hörer diejenigen Stimmen, welche in derselben Abtheilung stehen, stärker erklingen, als die der anderen Seite. Man muss daher bei Concerten in diesem Saale mit der Akustik und der Gesammtwirkung einige Nachsicht üben, wenngleich der Ton überall klar, nicht verworren ist, der Massen-Effect auch in den dem Orchester zunächst gelegenen Saaltheilen ein voller und kräftiger genannt werden kann und der Saal daher zu musicalischen Zwecken im grossen Maassstabe gerade nicht unbrauchbar ist. Das Orchester bestand, unter Hinzuziehung einer Anzahl Geiger der Nachbarstädte, aus etwa 75 Personen (26 Violinen, 10 Bratschen, eben so viele Celli und Bässe u. s. w.), der Chor aus ungefähr 350 Sängern und Sängerinnen aus Aachen, wozu dann noch die zwei vollständig vertretenen auswärtigen Vereine Neuss und Maestricht gezählt werden müssen. An der Spitze stand als Leiter der Dirigent der Liedertafel seit den letzten 5—6 Jahren, Herr Fritz Wenigmann, welcher seine schwierige Aufgabe mit grossem Erfolge gelös't hat, wenn auch über Auffassung und Tempo einiger Nummern andere Meinungen berechtigt sind. Er verstand es recht wohl, die Massen zusammen zu halten, dem Ganzen Schwung zu geben, und es gingen daher viele Stücke ganz vorzüglich, so nament-

lich die beiden Ouverturen des zweiten Tages, die Chöre des Lobgesangs und von den Männerchören besonders die Kreutzer'sche „Capelle", „Was schimmert dort" u. s. w., so wie der Chor „O Isis".

Im ersten Concerte hörten wir zuerst die grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven, welche im Ganzen recht brav ausgeführt wurde und namentlich gegen den Schluss hin das Orchester ins rechte Feuer brachte. Zweite Nummer war die Sopran-Arie mit Männerchor „*O fons amoris*" von Cherubini, als *Musica sacra* gewiss eines der schwächeren Werke des Meisters; eine opernmässig gehaltene Arie mit einem eben so profanen Chor, viele Fiorituren für die Solostimme, einiger Effect, das ist nebst gewohnter schöner, glatter Factur so ziemlich alles, was sich darüber sagen lässt. Mit anderem Texte würde sie jedoch eine stets dankbare Concert-Arie sein, welche der Sängerin Gelegenheit zur Verwerthung ihrer Gesangfertigkeit bietet. Diesmal wurde sie, so wie die übrigen Sopran-Soli des Festes, von Fräul. Charliar, Concertsängerin aus Lüttich, vorgetragen. Die Stimme dieser Dame gehört nicht mehr zu den frischesten, ihre Intonation ist auch nicht immer sicher, sondern neigt etwas zur Höhe; hiervon abgesehen, hat sie recht hübsche Sangesgewandtheit, jedoch im Vortrage der Cantilene vielleicht etwas mehr Portament, als nöthig und schön ist. Gedachte Arie sang sie in einigen Theilen sehr verdienstlich, auch erwies sich das Publicum recht dankbar. Hierauf folgte eine Perle des Festes, der Priesterchor Mozart's „O Isis und Osiris", so einfach und doch so erhaben, so leicht zu singen und dennoch so gewaltig in seiner Wirkung. Welch ein Unterschied gegen das unmittelbar darauf erklungene „Liebesmahl der Apostel", grosse biblische (?) Scene für Männerchor mit Orchester von Richard Wagner! Dort natürliche Grösse und Erhabenheit, jede Note von wahrhaft plastischer Gestalt, hier ein leicht erkennbares Suchen nach Effect durch unerwartete Harmonieschritte und in der zweiten Abtheilung durch recht viel Lärm, Unisono u. s. w. Und dennoch lässt sich auch der Composition Wagner's nicht absprechen, dass sie geistreich, dass sie mitunter sehr charakteristisch, dass sie von einer glühenden Phantasie dictirt ist und den Zuhörer packt, wie man zu sagen pflegt. Aber wir kommen, wie bei den Opern desselben Meisters, niemals aus der Unruhe und sind am Schlusse mehr betäubt als begeistert, unsere Nerven sind angegriffen und bedürfen einer ansehnlichen Pause zum Ausruhen, ehe wir weiter geniessen können, welchem Umstande wir es wesentlich zuschreiben, dass das nachfolgende schöne Werk Mendelssohn's, sein herrlicher Lobgesang, im Publicum so wenige empfängliche Gemüther fand. Nach dem Wagner'schen Sinnenrausche war Mendelssohn zu fromm und zu keusch. Das „Liebesmahl" ist sehr schwer, und die Mühe, welche sich die verschiedenen Vereine gegeben haben, um das Werk so gut einzustudiren, wie es studirt war, verdient alle Anerkennung, um so mehr, als der Componist die Stimmen nicht schont, ihnen vielmehr Unmenschliches zumuthet. Das Subject desselben ist die Sendung des heiligen Geistes. Herr Wagner — wir vermuthen, dass er selbst auch den Text dazu verfasst hat — lässt die Jünger Christi beim Anfange kleinmüthig und zaghaft zusammentreten, bange vor der Mächtigen Hass. Dreichörig klagen sie und trösten sich einander, bis die zwölf Apostel in Gestalt von zwölf ersten Bassisten grüssend unter sie treten, die Verfolgung in einer Anrede (Recitativ *a tempo*) halb unisono, halb vierstimmig näher schildern, und sich dann mit den Jüngern zu einem Gebete vereinigen, in welchem sie den Allmächtigen um seinen heiligen Geist anflehen, auf dass sie mit Freudigkeit sein Wort nun reden. Das Gebet geräth nach allen möglichen Modulationen zuletzt in einen solchen Wust von synkopirten verminderten, vergrösserten und chromatischen Accorden, dass der endliche Schluss in *D-dur* wie eine Erlösung von allem Uebel erscheint. Nach dem *D-dur*-Schluss folgen dann urplötzlich in *C-dur* (*C E G*) „Stimmen aus der Höhe": Seid getrost! ich bin euch nah', und mein Geist ist mit euch. Machet euch auf! Redet freudig das Wort, das nie in Ewigkeit vergeht. Machet euch auf! — Bis hieher ist das Werk für den Männerchor ohne alle Begleitung geschrieben, was den praktischen Geist des Componisten sehr in Frage stellen muss, indem wohl kein Chor der Welt sich durch dieses Labyrinth hindurcharbeitet, ohne etwas zu sinken oder zu steigen. Herr Wenigmann, der dies wohl fühlte, hatte daher stellenweise Bässe, Violen und Blas-Instrumente mitgehen lassen. Kaum aber haben die Stimmen aus der Höhe ihr letztes Wort geredet, so fangen die Pauken leise an zu wirbeln, und auf steigenden, verminderten Sept-Accorden erhebt sich ein grosses Crescendo im Orchester, wozu der Chor singt: „Welch Brausen erfüllt die Luft! welch Tönen, welch Klingen! Sei gegrüsst, du Geist des Herrn! dich fühlen wir das Haupt umwehen" u. s. w. — Die zwölf Apostel erheben dann wieder ihre Stimme und verkünden unisono unter hohem Violinen-Gezwitscher und Figuren der Posaunen, was ihnen der Geist gebeut; sie senden in einem Conglomerat von an einander gereihten Tonarten die Jünger in alle Welt hinaus, um sie (die Welt) mit des Wortes Macht gleich einem

Lichtstrahl zu durchdringen, und der Chor antwortet mit Begeisterung: „So sei es! Gott will es so!" — Der Verfolg ist nun ein Hymnus auf jene Sendung, eine nicht mehr neue Melodie im Unisono mit grossem Orchester und unendlichen Violin-Passagen, dann ein *Più stretto* und zuletzt ein *Presto*, welches, so wie überhaupt die zweite Abtheilung des Werkes, sehr stark an Verdi und die neueren Italiäner erinnert, jedoch Effect macht und daher seinen Zweck erfüllt. Dass die ersten Tenöre sich fortwährend in der Höhe zwischen *f* und *c* bewegen und am Schlusse halb todt sind, dass die Bässe sich am hohen *f* ganz heiser schreien, das scheint dem Componisten gar keine Kümmerniss verursacht zu haben. Da das Werk am Rheine noch gar nicht gekannt ist, so denken wir, wird dem Leser die kurze Schilderung nicht unwillkommen gewesen sein. — Der Lobgesang ging sowohl im instrumentalen als vocalen Theile recht schön. Das Duett für zwei Soprane mit Chor: „Ich harrete des Herrn", ist ein wahrer Edelstein und wurde in allen Theilen vorzüglich gegeben. Auch trug Herr Göbbels seine Tenor-Soli gediegen und schön vor, und nur das Duett „Und wandle ich in Nacht" liess in der Reinheit der Intonation zu wünschen, woran jedoch offenbar seine Partnerin die Schuld trug.

Ueber das zweite Concert können wir uns kürzer fassen, nachdem wir oben bereits die schöne, glatte Ausführung der Ouverturen von Rietz in *A* und von Weber zu Oberon, dann auch den prächtigen Vortrag der Gesammtchöre ohne Begleitung von Kreutzer, Mendelssohn und C. M. v. Weber hervorgehoben haben. Das „deutsche Vaterland", welches den Schluss bildete, wäre ohne die dazu improvisirte Orchester-Begleitung weit schöner gewesen. — Ausserdem hatten wir die Freude, Servais, den König der Violoncellisten, wie man ihn nannte, in zwei Vorträgen eigener Composition zu bewundern. Eine Alles übersteigende Fertigkeit besitzt dieser Künstler auf seinem Instrumente; wir kommen vor lauter Staunen kaum zu dem Bewusstsein, dass das, was er uns spielt, eigentlich sehr lose an einander gereihte Sächelchen, Melodiechen und Kunststücke sind. Ein Künstler solch eminenten Schlages müsste uns wenigstens ein Stück von grösserem Kunstwerthe spielen. — Den das ganze Publicum bezaubernden Vorträgen des Herrn Servais reihten sich Fräul. Charlier und Herr Göbbels an, erstere mit der Titus-Arie „Parto", zu welcher Herr Schädler die obligate Clarinetten-Begleitung spielte und mit der Sängerin erfolgreich wetteiferte, Herr Göbbels mit zwei hübschen Liedern, welche ihm stürmischen Beifall eintrugen. — Ausserdem trugen die Sangesgäste aus Neuss und Maestricht wesentlich zur Mannigfaltigkeit und Schönheit des Abends durch ihre Separat-Gesänge bei; namentlich war unserem Publicum die dem französischen, resp. belgischen Geschmacke angehörige Sangesweise der maestrichter Gesellschaft etwas Neues und Interesse erregendes, wenngleich sie gewisser Maassen die Folie bildete, auf welcher sich die Vorzüge des deutschen Gesanges um so glänzender herausstellten.

Das Jubelfest hatte im Ganzen, sowohl ausser- als innerhalb des Concertsaales, bei dem Zuge und besonders auch bei den durch Trinksprüche gewürzten Spät-Versammlungen im Saale der Erholung die freundlichste, herzlichste Physiognomie. Alles freute sich, und wir stimmen vollständig mit ein in den vielseitig gehörten Ausruf: Es war ein schönes, ein herrliches Fest, welches uns die Jubilarin bereitete! — Nur Eines vermissten wir, und zwar eine eigene Leistung der festgebenden Gesellschaft, etwa in der Form eines Begrüssungs-Gesanges beim Beginn des ersten Concertes, welcher der Feier angemessen gewesen wäre und zugleich dem Publicum Gelegenheit geboten hätte, der Jubilarin speciel seine Huldigung darzubringen.

Eine Deputation des kölner Männergesang-Vereins, bestehend aus den Herren Musik-Director Weber, Präsident Vack und Schreiner, erschien beim Feste und trug nicht wenig zur Erhöhung desselben bei, besonders durch den schönen Trinkspruch, welchen Herr Vack der Festgeberin am ersten Abende in der Erholung brachte.

Einige geschichtliche Bemerkungen über die aachener Liedertafel.

Im Jahre 1828 bildeten in Aachen vier mit vorzüglichen Stimmen begabte Musikfreunde ein Männer-Quartett, welches zuerst nur in engeren Kreisen, später aber auch in grösseren Versammlungen und öffentlichen Aufführungen zuweilen seine Lieder ertönen liess. Es scharten sich allmählich mehrere Dilettanten um dasselbe, und die Mitglieder jenes Quartetts und die Freunde, welche sich ihnen angeschlossen hatten, traten am 10. November 1832 im Saale des Rheinischen Hofes zusammen und stifteten dort unter dem Namen „Liedertafel" einen Männergesang-Verein, welcher die „Erheiterung durch möglichst vollkommenen Vortrag mehrstimmiger Männergesänge" zum ausgesprochenen Zwecke hatte.

Nach dem ersten Statut bedurfte der Vorgeschlagene zur Aufnahme einer Majorität von sieben Achteln der Ballotirenden. Gegenwärtig ist diese Majorität auf drei Viertel herabgesetzt.

Schon am 29. Januar und 15. Februar 1833 trat der neue Verein mit grösseren Concerten in die Oeffentlichkeit, und durch mehrere Quartette von Eisenhofer, C. Kreutzer, Reichardt, Spohr u. A. wurde dem grösseren Publicum nun zuerst der bis dahin unbekannte Zauber des Männergesanges erschlossen. Zugleich erfolgte die Aufführung von grösseren Instrumentalstücken Der Ertrag jener Concerte wurde dem hiesigen Mariannen-Institut, dem Vincenz-Vereine und dem Waisenhaus-Fonds zu gleichen Theilen zugewiesen.

Im Anfange des Jahres 1834 veranstaltete die Liedertafel unter der Leitung des für die Stadt Aachen unvergesslichen Ferdinand Ries zwei Concerte in grösserem Maassstabe zum Besten der nämlichen Institute. Von da ab folgten in fast ununterbrochener Reihe Concerte bis in die neueste Zeit. Die Einnahmen wurden den hiesigen Armen- und Wohlthätigkeits-Anstalten und sonstigen gemeinnützigen Unternehmungen zugetheilt (Taubstummen-Anstalt, aachener und burtscheidter Mädchen-Verein zur Kleidung der Armen, Damen-Verein zur Erziehung armer Kinder und Speisung armer Kranker, Karls-Verein zur Restauration des aachener Münsters u. s. w.). Ausserdem fanden musicalische Aufführungen zur Linderung der Noth auswärtiger Bedrängter Statt. Die Gesammtsumme der in dieser Weise verwandten Beträge beläuft sich auf mehr als siebentausend Thaler, und das dem hiesigen Orchester für dessen Mitwirkung bei den musicalischen Aufführungen der Liedertafel ausbezahlte Honorar übersteigt dazu noch die Hälfte jener Summe. Für das Beethoven-Denkmal und den kölner Dombau gab dieselbe ebenfalls Concerte, und nebenhin unterstützte sie durch Mitwirken wiederholt concertgebende Künstler.

Während einer längeren Reihe von Jahren hatten sich die Gesänge der Liedertafel in jenen Concerten fast ausschliesslich auf Compositionen für Männerstimmen beschränkt. In der ersten Hälfte der vierziger Jahre beschloss dieselbe aber, dem allgemein ausgesprochenen Bedürfnisse Rechnung tragend, auch Aufführungen für gemischten Chor zu veranstalten und sich zu diesem Ende, unter steter Festhaltung ihres speciellen Zweckes und Wirkens als Männergesang-Verein, einen Damenchor beizuordnen. Dank der zahlreichen und ausdauernden Betheiligung der hiesigen Damen wurden seitdem ausser vielen kleineren Compositionen von F. Mendelssohn, Schumann, Hiller u. A. viele grössere Werke, und diese grösstentheils zum ersten Male in hiesiger Stadt von der Liedertafel aufgeführt.

Im Jahre 1841 folgte die Liedertafel einer Einladung der Gesellschaft „Gretry" in Brüssel zur Theilnahme an einem Concurs für Männerchor-Gesang. Der deutsche Männergesang wurde bei dieser Gelegenheit zuerst im Auslande vertreten, und feierte daselbst durch die Liedertafel unter der Direction des Herrn J. Wagemann einen vollständigen Triumph. Die Stadt Aachen verehrte ihr als Zeichen der Anerkennung eine Standarte, welche im vorigen Jahre durch ein von Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin von Preussen der Liedertafel geschenktes Fahnenband geschmückt wurde.

Im Jahre 1849 gab dieselbe in Verbindung mit ihrer Schwester-Gesellschaft „Concordia" und dem Instrumental-Verein dahier drei Concerte im Stadttheater zum Besten des hiesigen Orchesterfonds. Auch vereinigte dieselbe sich mit dem hiesigen Vereine „Orphea", um Sr. Majestät dem Könige von Preussen und anderen hohen Häuptern Serenaden zu bringen.

Die regelmässigen Samstags-Versammlungen der Liedertafel, welche das eigentliche Leben derselben darstellen, hatten sich stets zahlreicher Besuche von Freunden und Notabilitäten der Musik zu erfreuen. Unter den Letzteren sind zu erwähnen: Dupuis, Dupont, Girschner, Hiller, Jaell, C. Kreutzer, Lindpaintner, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Meyerbeer, Reissiger, Ries, Schmidt, Veit u. A. Einige derselben haben der Liedertafel Compositionen gewidmet, während Andere den Versammlungen durch eigene Vorträge erhöhten Reiz verliehen.

Ein wichtiger Punkt in der Gesellschaft der Liedertafel ist das Institut der inactiven Mitglieder, welches im Jahre 1850 ins Leben trat und zur grösseren Stabilität der Gesellschaft wesentlich beitrug.

Da das gewöhnliche Local der Gesellschaft nicht ausreicht, um die Zahl der inactiven Mitglieder zu fassen, so wurden oft ausserordentliche Versammlungen in grösseren Sälen, besonders in den Räumen des Curhauses und der Erholungs-Gesellschaft veranstaltet, an welchen sich häufig der Damenchor betheiligte.

In dem grossen Saale der Erholung fanden unter Anderem theatralische und andere Vorstellungen der Liedertafel Statt, und gewiss wird die Aufführung der komischen Oper „Mordgrundbrück" von Julius Otto Vater und Sohn und die „Tannhäuser-Travestie" mit der Musik von Wilh. Wenigmann, so wie die höchst gelungene Darstellung der lebenden Bilder im Jahre 1852 noch lange im lebendigen Andenken aller Mitglieder bleiben.

Erwähnenswerth ist ein Sommerfest zu Ehren des damals als Badegast hier verweilenden Königs Max von Baiern, so wie die Mozartfeier, welche am 26. Januar 1856 durch eine grosse Soiree unter Mitwirkung des gemischten Chors begangen wurde.

Anregend auf die activen Mitglieder wirkten mannigfache Sängerfahrten, u. A. Zusammenkünfte mit dem kölner Männergesang-Verein in Düren und Brühl, der Besuch eines Concurses in Antwerpen, Besuche der Harmonie royale in Maestricht und der viersener Liedertafel, und im Laufe dieses Jahres die Theilnahme mit Einzel-Vorträgen an dem vierten Sängerfeste des niederrheinischen Sängerbundes unter der Leitung des Herrn Fritz Wenigmann, des dermaligen technischen Dirigenten der Liedertafel.

Gegenwärtig besteht die Liedertafel aus 80 activen und 650 inactiven Mitgliedern, 10 Ehren-Mitgliedern, worunter mehrere musicalische Celebritäten.

Aachen, im November 1857.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag den 1. December wird in dem zweiten Winter-Concerte auf dem Gürzenich-Saale das neue Oratorium „Saul", Text nach der heiligen Schrift von Moriz Hartmann, Musik von Ferdinand Hiller, aufgeführt werden.

Herr Breunung, Lehrer des Clavierspiels an der Rheinischen Musikschule, hat dieser Tage in Folge einer Einladung des Herrn Ober-Präsidenten von Kleist-Retzow in Coblenz in einer Soiree desselben gespielt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. KÖLN, 5. December 1857. V. Jahrgang.

Franz Wild*).

Franz Wild wurde als Sohn einfacher, schlichter Landbewohner am 31. December (dem Sylvester-Abende) 1791 in Niederhollabrunn in Niederösterreich geboren. Bei seiner Taufe ereignete sich der in Beziehung auf seine spätere Laufbahn nicht uninteressante Umstand, dass, als dem Kinde das Wasser über den Kopf geschüttet wurde, es mit einer so ausserordentlich kräftigen Stimme anhaltend zu schreien anfing, dass der dortige Schulmeister Blacho ausrief: „Nu! aus dem muss einmal ein guter Sänger werden; den muss ich lehren!“ Und so geschah es auch; der wackere Schulmeister, der unermüdlichen Fleiss auf die Ausbildung des Knaben verwandte, sah seine Wünsche schon in der Entwicklung desselben so vielversprechend gekrönt, dass die schnelle Ausbildung seiner herrlichen Anlagen ihn nicht mehr überraschte. Wild kam als Sängerknabe in das Stift der lateranischen Chorherren zu Klosterneuburg und wurde bald in das k. k. Stadt-Convict als Hof-Capellsänger-Knabe Behufs der Förderung seiner Studien aufgenommen. Sein innerer Drang liess ihn aber — besonders da die Mutation seiner Stimme in der unglaublich schnellen Zeit von zwei Monaten vollständig vor sich ging — seine Studien nicht vollenden, um möglichst schnell seinem Wunsche, der Bühne anzugehören, die volle Befriedigung zu verschaffen. Er trat daher schon im Jahre 1807 — seinem sechszehnten Lebensjahre — aus und liess sich bei Karl Mayer, damaligem Director des Theaters in der Josephstadt, als Chorsänger engagiren. Die äusserst prekären Verhältnisse dieser Bühne und die daselbst häufigen, ihm besonders empfindlichen Gagenstockungen veranlassten ihn aber schon nach kurzer Zeit, diese Bühne wieder zu verlassen und sich in gleicher Eigenschaft bei dem Theater in der Leopoldstadt, unter Hensler's Direction, empfohlen durch den Hof-Capellsänger und unvergesslichen Komiker Ignaz Schuster, verwenden zu lassen. Seine markige und schöne Stimme fiel bald auf, und man vertraute ihm mehrere kleine Gesang-Partieen, z. B. den Minnesänger Frohwald in der Teufelsmühle, an, die er befriedigend darstellte. Ein glücklicher, für seine Zukunft verhängnissvoller Umstand erwarb ihm auf einmal die volle Theilnahme des Publicums.

Im Jahre 1808 gab Heinrich von Collin seine vortrefflichen Wehrmannslieder heraus, die der geniale Joseph Weigl herrlich in Musik setzte. Herr Hensler hatte den glücklichen Gedanken, zu wiederholten Malen vor dem Beginne seiner Vorstellungen sie auf seiner Bühne vortragen zu lassen, wo sie dann den lebhaftesten Beifall errangen. Bei einer dieser Wiederholungen wurde der Sänger Bondra (Vater der beiden beliebten Hof-Opernsängerinnen Mad. Treml und Dem. Bondra, die beide im Blüthenalter des Lebens und der Kunst von der Weltbühne abtraten) plötzlich so heiser, dass er das eben vorzutragende Lied: „Oesterreich über Alles, wenn es nur will“, durchaus nicht anzustimmen vermochte; er zog daher aus dem Kreise der ihn umgebenden Chorsänger Wild heraus, stellte ihn dem Publicum vor, gab ihm die Partie in die Hand, und dieser sang sie vom Blatte weg mit wundervoll herrlicher Stimme und dem entsprechendsten Vortrage, unter dem dröhnenden Beifalle des Publicums.

Dieser unerwartete Erfolg entschied für seine ganze Zukunft. Herrn Wild wurde ein Engagement im k. k. Hof-Operntheater für den Chor und kleine Sang-Partieen angeboten, und er fiel in letzterer Beziehung durch seine kraftvolle, sonore Stimme im Quartett der Barden in der Oper „Uthal“ (von Méhul) so sehr auf, dass der eben anwesende fürstlich Esterhazy'sche Concertmeister Johann Nep.

*) Auszugsweise nach der „Neuen Wiener Musik-Zeitung“.

Hummel sogleich mit ihm in Unterhandlung trat und ihn für die fürstliche Capelle zu Eisenstadt als Sänger zu gewinnen wusste. Da dort bei Gelegenheit der fürstlichen Jagden, wo mehrere hohe Gäste eingeladen waren, der Director des k. k. Theaters an der Wien, Graf Ferdinand Palffy, bei einigen auf dem fürstlichen Schlosstheater zu Eisenstadt gegebenen Productionen unseren Sänger zu hören Gelegenheit fand, lud er ihn fürs nächste Jahr (1811) zu einigen Gastspielen auf seinem Theater an der Wien ein. Er trat dort am 4. Juni mit dem allgemeinsten Beifalle als Prinz Ramiro in Isouard's „Aschenbrödel" auf, den er am 18. wiederholte. Die überaus günstige und ehrenvolle Aufnahme bewog den Herrn Grafen, ein Engagement mit dem jugendlichen Künstler, der in diesem seinem Versuche in Haupt-Partieen in Wien als erster Tenor schon das Sprüchwort: „*Ex ungue leonem*", das er später so schön bewahrheitete, erkennen liess, abzuschliessen, und er trat am 7. September desselben Jahres als fest engagirtes Mitglied des Theaters an der Wien in derselben Rolle auf.

Bald darauf erkannte man in der trefflichen Darstellung des Frossarel in Bierey's Oper „Die Gemsenjäger", welch einen herrlichen Gewinn diese Bühne an diesem „Sänger der Liebe" gemacht hatte. Aufs höchste überrascht fand sich das Publicum durch die meisterhafte, in Spiel und Gesang gleich vortreffliche Darstellung des Tamino, die dem herrlichen Künstler erst die echte, volle Weihe gab. Wer ihn in dieser Rolle gehört hat, erinnert sich mit wonnigem Gefühle besonders jener markdurchdringenden Töne mit voller Bruststimme in dem Terzette mit den geharnischten Männern, die jedesmal einen Sturm von Beifall hervorriefen. Dieser Darstellung folgte bald darauf jene des Sargines und des Don Ottavio im Don Juan, wie des Fernando in desselben grossen Tonmeisters *Così fan tutte* (mit passender Umarbeitung des schalen Textes die Zauberprobe genannt), des Grafen Loredano in Paer's Camilla und des Ninias (Arsaces) in Catel's Semiramis, welchen sämmtlich trefflich ausgeführten Partieen bald nach Ehler's Abgang die Alles überragende Darstellung des Johann von Paris folgte, jener Partie, in der Wild nach Vereinigung der Oper des Theaters an der Wien mit jener des Kärnthnerthor-Theaters auf letztgenannter Bühne zum ersten Male am 5. Mai 1814 auftrat.

Als nun Wild allein der Hof-Opernbühne seine Kräfte widmete, errang er einen ungeheuren Erfolg als Joseph in Méhul's Joseph und seine Brüder, welcher um so höher angeschlagen werden muss, als er ihn an der Seite Michael Vogel's errang, dieses Musterbildes eines echt declamatorischen Meistersängers, den Wild selbst als sein Vorbild im Recitativgesange bezeichnete. Die nächste grossartige Leistung war die Rolle des Licinius in Spontini's Vestalin. Schon nach dem ersten Acte war der Enthusiasmus des Publicums ungemein rege und ein Erfolg, wie er noch selten da gewesen, entschieden.

Bald darauf wusste sich Wild als wahrer, echter Troubadour durch seine liebliche Leistung als Joconde die allgemeinsten Herzens-Sympathieen zu sichern, und flocht sich auch im edleren, höheren Stile als Tancred in Rossini's „befreitem Jerusalem" ein neues Blatt in seinen sich immer reicher gestaltenden Künstlerkranz.

Doch schon nahte die Stunde, in der Wild von seinem lieben Wien Abschied zu nehmen gezwungen wurde. Schon zur Zeit des Congresses (1814 und 1815) hatte er ein äusserst glänzendes Engagement von Seiten Sr. Königlichen Hoheit des Grossherzogs Karl von Baden angenommen; allein durch ein ohne sein Wissen von Seiten der damaligen Direction auf falschen Prämissen nach Karlsruhe eingeleitetes Verfahren wurde dieser Contract aufgelös't, da man es wagte, dies als einen von höchster Gewalt ausgehenden Wunsch dorthin zu berichten. Da fasste Wild, auch noch durch nicht erfüllte Verheissungen anderweitig tief gekränkt, den Entschluss, seine Urlaubsreise im Jahre 1816 zu benutzen, um sich von den ihm aufgedrungenen Fesseln zu befreien.

Er verliess sein Vaterland mit schwerem Herzen und um so unlieber, als er am 5. Mai 1814 eine eheliche Verbindung mit Fräul. Josephine Bonn (eigentlich v. Kirchstetten) einging, die als Künstlerin (Mitglied des Theaters an der Wien) sich eines bereits nicht unvortheilhaften Rufes erfreute und zum Leidwesen vieler Kunstfreunde freiwillig die gewählte Bahn verliess und sich ins Privatleben zurückzog.

Er betrat vor Antritt seiner Urlaubsreise am 4. Juni 1816 als Joseph zum letzten Male die Hof-Opernbühne, brauchte sodann eine Cur in Karlsbad und Franzensbad, wo er durch den Ertrag von zwei Concerten den Grund zur Errichtung eines Spitals legte und dann eine Rundreise durch Deutschland begann, wo er Frankfurt am Main, Mainz, Leipzig, Berlin, Dresden, Hamburg, Pyrmont, Kassel, Göttingen berührte und endlich ein festes Engagement am grossherzoglichen Hoftheatar in Darmstadt annahm, wo er am 9. November zuerst als Sargines debutirte und bald der erklärte Liebling des Publicums ward.

Die wiener Direction that unaufhörlich Schritte, selbst policeilich, ihn wieder an Wien zu fesseln, bis endlich durch die persönliche Vermittlung des Grossherzogs von Hessen, Ludwig's I., er seiner Unterthanenpflicht entlassen und die Auswanderungs-Bewilligung ihm ertheilt wurde. Erst im Jahre 1820 gelang es der Hoftheater-Direction, ihn zu einem Gastrollen-Cyklus zu vermögen, und er betrat unter allgemeinem Jubel als Joseph, in der Triumph-Rolle seines früheren Engagements, die Bühne wieder. Seine zweite Rolle, worin er seine grossen Fortschritte im Spiel, im getragenen Gesange und im Recitativ im Gebiete der Helden-Tenöre an den Tag legte, war die früher in Wien von ihm nie gegebene Rolle des Othello von Rossini. Er erregte mit dieser wundervollen Leistung, in der er ausser Donzelli keinen Nebenbuhler hat, im vollsten Sinne des Wortes Begeisterung. Licinius, Johann von Paris, Rodolphe (Rothkäppchen), Joconde, Tamino, Arsaces (in Semiramis, eine der eminentesten Kunstleistungen) waren die herrlichen Blüthen, die Wild's wundervolle Stimme und sein classisches Spiel boten, und die sein in lyrischen wie classischen Opern gleich grosses Talent allgemein bewundern liessen.

Nach Vollendung dieses Gastspiels kehrte er nach Darmstadt zurück, wo er als Cassander in Spontini's Olympia wieder auftrat. 1821—22 erfreute er Amsterdam mit seinen Kunstschöpfungen; 1823 befiel ihn ein grosser, die höchste Gefahr drohender Anfall im Bade zu Schwalbach. Die Menge des eiskalten, im nüchternen Zustande genossenen Heilbrunnens verursachte ihm einen so heftigen Starrkrampf, dass volle Bewusstlosigkeit eintrat und die dortigen Aerzte vergebens ihre Kunst erschöpften, bis der grossherzoglich darmstädtische Leibarzt und Medicinalrath Dr. Engel (bereits gestorben) ihn der schrecklichen Situation glücklich entriss und nach zwei Monaten wieder herstellte. 1824 verliess er Darmstadt und begab sich nach Paris, theils um die dortigen Theater-Zustände kennen zu lernen, theils um unter Rossini's und Bordogni's Leitung noch jetzt die kunstgemässe Verwendung des Falsets in ihrem vollen Umfange zu studiren.

In Paris sang er in verschiedenen Concerten. Hierauf machte er eine Kunstreise, auf der ihm in Strassburg, Karlsruhe, Frankfurt am Main frische Lorbern erblühten. Er nahm nun ein Engagement am kurfürstlichen Hoftheater in Kassel an, wo er als Othello debutirte. Im Jahre 1826 gab er in Berlin 16 Gastrollen, unter welchen Othello den Preis errang, und in Prag 14. 1829 am 16. Juli begann er einen Gastrollen-Cyklus in Wien, in welchem George in der weissen Frau, der Grossmeister im „Kreuzritter", Othello, Joseph, Don Juan, Graf Almaviva, alle mit eminentem Erfolge dargestellt, das Repertoire bildeten. Auch im Jahre 1830 kehrte er neuerdings nach Wien wieder, um Gastrollen zu geben. Aber schon bei der ersten, Masaniello, befiel ihn auf der Bühne ein heftiges Unwohlsein, und er hatte es nur der Geschicklichkeit des ausgezeichneten Arztes Dr. Röhrich zu verdanken, dass er nach einer Pause vom 18. Juni bis 3. Juli als hergestellt abreisen konnte. Er gab hierauf fünf Gastrollen in Darmstadt und trat mit dem 1. November 1830 als festes Mitglied der k. k. Hofoper in Wien ein, abgerechnet die Ausflüge, die er in der dreimonatlichen Ferienzeit jährlich machte, und eines längeren Urlaubs im Jahre 1833.

Im Jahre 1835 wurde ihm die Ehre zu Theil, in Teplitz, wo die Zusammenkunft der drei Monarchen, der Kaiser Ferdinand und Nikolaus und des Königs Friedrich Wilhelm III., Statt fand, im Vereine mit der prager Oper dahin berufen, zu singen. Im Jahre 1840 erhielt er mit der berühmten Sabine Heinefetter und mit Staudigl einen Ruf in die zweite Hälfte der londoner Saison im Prinzess-Theater, wo er aber mit ungünstigen Repertoire-Verhältnissen zu kämpfen hatte und nur in den Opern Nachtlager, Jessonda, Iphigenia auf Tauris und Freischütz (im letzteren 17 Mal) auftreten konnte. Hierauf gab er im Königstädter-Theater zu Berlin 41 Gastrollen.

Im Jahre 1845 wurde Wild zum Ober-Regisseur ernannt, nachdem er seine Künstler-Laufbahn am 24. März 1845 gänzlich beschlossen hatte, da nach der damals angenommenen Norm kein Regisseur mehr selbst ausübender Künstler sein sollte. Seine letzten Leistungen waren Eleazar in der „Jüdin", Don Juan, Arnold in „Wilhelm Tell" und 16 Mal Abayaldos in „Don Sebastian", mit welcher der Schluss seines ruhmvollen Wirkens gemacht wurde. Als Ober-Regisseur verdankte ihm Wien den Gewinn der unvergesslichen Anna Zerr, des genialen Karl Formes, des herrlichen Ander, dessen künftige Kunstgrösse schon damals der untrügliche Blick des erfahrenen Künstlers voraussah, des stimmkräftigen Draxler, der liebenswürdigen Coloratursängerin Fräul. Liebhart.

In neuester Zeit entzückte Wild noch als Liedersänger mehrere ausgewählte Privatcirkel, und feierte jetzt, am 8. November, an welchem Tage er als Chorist zuerst die Bühne betreten, sein fünfzigjähriges Sänger-Jubiläum durch ein Concert im Musikvereins-Saale.

Als das fünfzigste Jahr seit dem Tage, an welchem er zum ersten Male als Chorsänger in die Laufbahn eintrat, die ihn zu den höchsten künstlerischen Ehren emporführen

sollte, herangekommen war, drängte es ihn, noch einmal in der Oeffentlichkeit zu erscheinen, noch einmal jene Kunstfreunde um sich versammelt zu sehen, denen er einst so viele, so unvergessliche Genüsse bereitet hatte. Er hat auch mit dem Drange der Kunstbegeisterung zugleich sein Herz zu befriedigen gewusst, er hat den Reinertrag seines Concertes Humanitäts-Zwecken gewidmet.

Nach einem Prologe von Otto Prechtler, von dem Hof-Schauspieler Herrn Sonnenthal gesprochen, erschien der Meister, sichtbar bewegt, vor dem Publicum, das alle Räume des Saales dicht gedrängt in erwartungsvoller Spannung füllte. Es erhob sich ein Beifallsjubel, der nicht zu beschreiben ist. Wild sang das „Fischermädchen" von Meyerbeer und den „Aufenthalt" von Schubert. Und schnell hatten sich die Worte des Prologs bewährt:

Noch ein Mal — freud- und wehmuthsvollen Klanges
Grüsst euch das Lied aus unseres Meisters Brust,
Noch einmal froh die Seele des Gesanges,
Die du im Scheiden noch bewundern musst.

Noch wirkte er in einem Quartettino von Rossini und in der Introduction aus Rossini's „Belagerung von Korinth" mit den Herren Ander und Schmidt und dem Chor.

Herr Hof-Capellmeister Eckhardt ehrte den Altmeister Wild und sich selbst durch die Uebernahme der Begleitung sämmtlicher Gesangstücke am Clavier. Gleichmässig wie der Empfang war der Abschiedsgruss an den berühmten Meister des Gesanges.

Beurtheilungen.

Für Pianoforte.

Antoine Herzberg, La Cascade. Etude de Concert pour Piano. Op. 8. Wien, Mechetti. 20 Ngr.

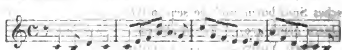
Es gibt noble Salonstücke (Vergnügungs-Musik), die ihre Berechtigung haben, weil sie ihren Zweck, zu unterhalten, anständig erfüllen. Es gibt aber auch Salonstücke, die so frivoler Natur sind, dass man sie bezeichnend unzüchtige Musik nennen sollte. Zu letzterer Classe gehört die Herzberg'sche Cascade. Ein fades, süssliches Thema von acht Tacten, in Zweiunddreissigstel billig variirt und mit einigen stereotypen Trillern und Läufen untermischt, füllt volle zehn Seiten und kostet nur 20 Sgr. Hier ist des Pudels Kern. *Fis-dur*, $^6/_8$-Tact.
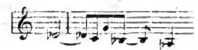




Joh. Rufinatscha, Zweite Sonate (*C-dur*) für Pianoforte. Op. 7. Wien, Mechetti. 1 Thlr. 10 Ngr.

Die Sonate von Rufinatscha gehört dagegen einer ernsten Richtung an, hat aber keinen entschiedenen Charakter, keine sprechende Physiognomie. Der Componist besitzt einen Combinations-Fonds, arbeitet aber oft mit entlehnten oder doch starke Anklänge zeigenden musicalischen Gedanken. Es finden sich zu Anfang des zweiten Theiles im ersten Satze und auch im Adagio namentlich auffallende Anklänge an den Mittelsatz der zweiten Nummer der Schumann'schen Nachtstücke, Op. 23, die der Verfasser mit Recht sehr lieb gewonnen haben muss; nur hätte er seine Selbstständigkeit mehr wahren und so instrumentgemäss wie Schumann schreiben sollen. Das Haupt-Motiv des ersten Satzes:
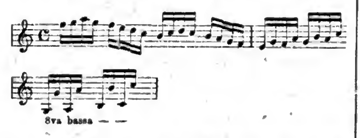


ist frisch und schwungvoll (doch nicht ohne Anklang an schon Dagewesenes), klingt durch den ganzen ersten Satz hindurch, trägt ihn und macht ihn, abgesehen von manchem Gequälten in der Durchführung und von der Abnahme an ursprünglicher Frische, doch zum interessantesten der Sonate. Der zweite Satz, das Scherzo (*C-dur*, $^3/_4$-Tact), füllt, wie der erste Satz, acht Seiten; kein schönes Ebenmaass des Satzbaues. Das geht aber so zu: das eigentliche Scherzo, etwas unruhig nergelnden Charakters, im ersten Theile auf der Dominante, später nach wiedergekehrtem Anfange in der Tonica schliessend, füllt fast drei Seiten. Nun folgt ein mehr ruhiges Alternativ (Trio) in *As*, darauf wieder Note für Note das eigentliche Scherzo, dann das *As*-Trio in *C* transponirt und eine Coda. Gegen solche Auswüchse muss man doch feierlichst protestiren. Das Adagio, *F-moll*, $^4/_4$-Tact, ist mehr orchester- als claviermässig gedacht. Der Anfang:



erinnert wieder sehr an die bereits erwähnte Schumann'sche Composition. Ein edler Sinn spricht sich in diesem Satze, der durch etwas gesänftigte Melancholie anspricht,

aus, wenn man auch die Streich-Instrumente dabei vermissen wird.

Der letzte Satz ist aber entschieden der schwächste und auch am ungleichsten hinsichtlich der Spielbarkeit. Unter lauter Achteln nimmt sich folgende, etwas triviale Sechszehntelstelle fast komisch aus:



Im ersten und letzten Satze kommen am Schlusse der Theile Trugschlüsse vor, die achttactige Hinüberführungen zum Anfange nöthig machen.

Herr Rufinatscha wird in seinen folgenden Sonaten hoffentlich claviermässiger schreiben, und wenn er dann recht gesunde, frische, eigene musicalische Hauptgedanken bringt, so wollen wir seinen Fortschritt auch von ganzem Herzen anerkennen. †††

Für Gesang.

P. von Lindpaintner, Sechs geistliche Lieder. Dichtung von Hiller, Spitta, Rückert, Krummacher, Klaus Harms, für eine Altstimme mit Piano. (Mit Instrumental-Begleitung. Manuscript.) Op. 167. Pr. 1 Thlr. Berlin, Schlesinger.
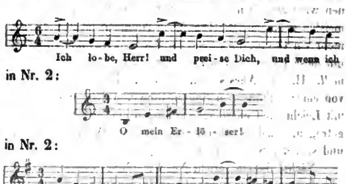
Diese Lieder rühren von einem bereits heimgegangenen alten Praktiker her, der das Handwerk vollkommen inne hatte, mithin auch dankbar für die Singstimme und die Instrumente zu schreiben verstand, nur eben geistlich sind sie nicht, noch weniger aus dem Geiste gezeugt, wie Beethoven's Compositionen der Gellert'schen Lieder. Der sinnliche Wohlklang ist vorherrschend, und die Singstimme ist auf den Effect hin geschrieben.

In Bezug auf die Form könnte man sie stereotyp nennen, z. B.:

Nr. 1. C-dur — G-dur (E-moll) — C-dur.
„ 2. G-dur — E-moll (D) — G-dur.
„ 3. Es-dur — C-moll — Es-dur.
„ 4. A-dur — E-dur (Cismoll) — A-dur.
„ 5. Des-dur — As-dur — Des-dur.
„ 6. F-dur — Des-dur (F-moll) — F-dur.

Wären die Töne zu diesen geistlichen Liedern wahrhaft religiöser Empfindung entquollen, so hätte dieses starre, schon vorher fertige Formwesen gar nicht eintreten können — jede Absichtlichkeit bestraft sich in der Kunst. Junge Componisten sind dagegen wieder vor neumodischer Formlosigkeit zu warnen.

In den ersten beiden Liedern kommen auffallend viele Synkopen vor, die den Text radebrechen, z. B. in Nr. 1:



Ueberwiegend zusammengesetzte Tactarten, die beim Südländer so leicht landläufige Rhythmen mit sich bringen, kommen hier überwiegend vor, als Nr. 1 $^6/_4$, Nr. 3 $^6/_8$, Nr. 4, Einleitung, $^6/_8$, Nr. 6 gar $^{12}/_8$ mit folgender charakteristischer Stelle:

und kei - ne, kei - ne Wet - - ter dräu'n. und:

him - - mel - - - wärts.

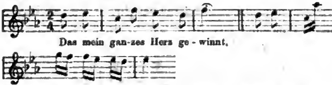
Eine fröhliche Fülle von Text-Wiederholungen, wie oben: „keine", die als blosses Flickwerk unzulässig sind, kommt auch vor. — Wir verwahren uns übrigens ausdrücklich, dass wir nicht zu denen gehören, die alle Text-Wiederholungen mit Stumpf und Stil ausrotten möchten; es gibt bekanntlich auch nothwendige, weil sinnig musicalische Text-Wiederholungen. — Die Begleitung ist meist im vierstimmig gebundenen Stile gehalten, auch für andere Instrumente als Pianoforte gedacht, wie aus den Anmerkungen hervorgeht, z. B. bei Nr. 5, die einen geistlicheren Charakter hat, als die übrigen: „dasselbe mit Begleitung von Quintuor, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und Horn." Die Singstimme hat den Umfang von *h* bis zum zweigestrichenen *e* und ist überall sangbar und in so fern auch dankbar gesetzt.

†††

Gustav Flügel, Geistliche Lieder aus dem spanischen Liederbuche von Em. Geibel und Paul Heyse — für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung. Op. 43. Leipzig, bei C. Merseburger. Preis 25 Sgr.

Es sind sieben Lieder spanischer Dichter (drei von Geibel, vier von Heyse übersetzt), deren gläubige Romantik der Componist in ihrem eigenthümlichen Charakter in Tönen wiederzugeben gestrebt hat, was ihm auch bei den meisten gelungen ist. Die beste Nummer ist die zweite, mehr ein Gesangstück, als ein Lied: „Die ihr schwebet um diese Palmen", von Lope de Vega und Geibel — in *C-moll*. Hier ist Alles schön, Gedicht, Melodie, Begleitung; von einer volltönenden Sopranstimme, welche das hohe *as* mit Leichtigkeit anschlägt, gesungen und mit Gefühl vorgetragen, wird es überall eine schöne Wirkung machen und sich der Sängerin zugleich auch als dankbar beweisen.

Nächst diesem spricht Nr. 1: „Nun wandre, Maria" (der heilige Joseph singt), durch Einfachheit an. Diese ist jedoch in Nr. 3, deren Text: „Ach, des Knaben Augen" u. s. w., gar lieblich ist, zu weit getrieben worden, indem Schlüsse, wie:



doch gar zu gewöhnlich sind. Beiläufig wollen wir auch hier wieder bemerken, dass die Bezeichnung „Ruhig" durchaus kein Zeitmaass angibt, indem man sowohl ein Adagio als ein Presto ruhig und unruhig spielen kann.

G. Flügel, Bibel-Hymnen mit lateinischem und deutschem Text für den geistlichen Männerchor. Herrn Dr. Trinkler, k. preussischem Schulrathe, gewidmet. Op. 47. Erfurt, G. W. Körner. Partitur 18 Sgr.

Dieses verdienstvolle Werk enthält sechszehn kurze kirchliche Gesänge nach Texten des alten Testaments (die Vulgata mit guter deutscher Uebersetzung von F. T. Beyschlag) für vier Männerstimmen; Nr. 16 ist als Doppelchor componirt. Sie sind für ihren Zweck, in Seminarien und Schulen bei Andachtsübungen und dem Chorgesang-Unterricht gebraucht zu werden, recht gut. Die Melodie ist stets sangbar und die Stimmführung bequem; höhere Ansprüche wollen sie auch wohl, da die Harmonie durchgehends homophon behandelt ist, nicht machen. Die Nummern 1, 2, 3, 7, 9, 12 dürften am meisten ansprechen.

Gustav Flügel hat in den letzten Jahren eine grosse Thätigkeit auf dem Gebiete geistlicher Musik entwickelt. Wir ergreifen desshalb die Gelegenheit, als deren Früchte noch folgende Werke hier zu erwähnen:

Op. 30. Drei Weihnachts-Cantaten für Männerchor. Coblenz, bei Falkenberg. 1 Thlr. 10 Sgr.

Op. 46. Bibelsprüche (Nr. 1 — 13) für Männerchor, als Beitrag zu der Mettner'schen Sammlung. Erfurt, bei G. W. Körner.

Op. 48. *Pater noster* für drei gleiche Stimmen mit Orgel- oder Clavier-Begleitung. Mainz, Schott's Söhne. 15 Sgr.

Op. 49. *Sanctus o salutaris*. Dessgl. 29 Sgr. — Beide Werkchen mit lateinischem und deutschem Text.

Op. 50. Cantaten, Responsorien und *Vota Apostolica* nach Worten der heiligen Schrift für zwei Soprane und Alte zum Gebrauche in Kirche, Schule und Haus. Leipzig, bei C. Merseburger. Nur $7\frac{1}{2}$ Sgr. bei sehr hübscher Ausstattung.

Op. 52. Geistliche Lieder von Friedrich Oser für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung. Aachen, ter Meer. Complet 20 Sgr.

Op. 55. Fest-Cantate (Text von Schöler) zur dreihundertjährigen Reformations-Jubel- und Dankfeier (Simmern, am 16. Juli 1857) für Männerchor und Orgel- oder Clavier-Begleitung. Bei F. J. Steiner in Neuwied. 15 Sgr.

Ausserdem haben wir noch in Langer's Repertorium für Männerchor-Gesang, Leipzig, bei C. F. Kahnt, eine Oster-Cantate (*D-dur*), eine Pfingst-Cantate (*B-dur*) und eine Cantate zum Gedächtniss der Verstorbenen: „Mitten wir im Leben sind" — und einige Gesänge in Greef's Sammlung geistlicher Männerchöre gefunden.

So empfehlungswerth diese Resultate einer sehr verdienstlichen Arbeit sind, so möchten wir doch wünschen, dass Flügel sich von dieser Gattung, die mehr ein sehr ehrenwerthes Bild seiner Berufsthätigkeit gibt, als die Kunst bereichert, einmal wieder zu Tonschöpfungen wenden möchte, auf deren Gebiete die Phantasie und das Talent geistvoller Ausarbeitung, wie sie z. B. in seinen Clavier-Sonaten sich offenbaren, mehr walten könnten, als es in den beschränkten Formen möglich ist, in welchen sich die meisten der obigen Gesangsachen bewegen müssen.

Johann Eccard, Zwölf vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr., Stimmen $1\frac{1}{2}$ Thlr. (in Anzahl 3 Sgr. der Bogen).

Dies ist die erste Lieferung von „Geistliche Musik aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, der Blüthezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von G. W. Teschner", welche in Magdeburg bei Heinrichshofen in schöner Ausstattung erscheint. Die zwölf Gesänge von Eccard sind aus den Jahren 1578, 1589 und 1594. Der Discant und der Alt sind im *G*-, der Tenor im *C*-, der Bass im *F*-Schlüssel gedruckt. Diese Lieferung enthält:

1. „O Herr, durch Deinen bittern Tod" für Discant, Tenor, I. und II. Bass. — 2. „Christ ist erstanden" (die erste Strophe des Lobgesanges) für D. I. und II., T. I. und II., Bass — ursprünglich eine Quarte höher; jetzt geht der Tenor I. nur bis *g*, die beiden Discante liegen etwas tief, der Bass geht jedoch nicht unter *f*, das auch nur Ein Mal vorkommt. — 3. „Es traur', was trauern soll", eine Terz tiefer, für D., T. I. und II., Bass. — 4. „Der Herr Jesus, mein Hirte," eine Terz höher, für D., A., T., B. — 5. „Mag ich Unglück nicht widerstan", Text angeblich von Maria, Königin von Ungarn, protestantischer Schwester Kaiser Karl's V., einen Ton tiefer, für D., T. I. und II., B. — 6. „Der Tag, der ist so freudenreich," einen Ton tiefer, für 3 Discant und 1 Alt (um eine Octav tiefer auch für Männerstimmen anwendbar). — 7. „Wir danken Gott", um einen Ton tiefer, für D., T. I. und II., B. — 8. „Alles von Gott", um einen Ton tiefer, für D., A., T. I. und II., B. — 9. „Ein fröhlich Osterlied" (1594), um eine Terz tiefer, für D., A., T., B. — 10. „Auf das heilige Pfingstfest", für D., A., T., B. — 11. „Ein Himmelfahrtslied", eine Terz tiefer, für D., A., T., B. — 12. „Auf Mariä Heimsuchung", für D., A., T. und B.

L.

Aus Hamburg.

Es ist in der Niederrheinischen Musik-Zeitung schon wiederholt von der hiesigen Bach-Gesellschaft die Rede gewesen, deren Zweck sorgfältige Einübung und Aufführung Bach'scher Musik ist, um in ihrem eigenen und in weiteren Kreisen den Sinn für die erhabenen Tonschöpfungen des grössten deutschen Meisters von Neuem zu beleben und zu stärken. Erlauben Sie mir daher, über das neueste Ergebniss des höchst verdienstlichen Strebens dieses Vereins, dessen Bedeutsamkeit dadurch ins hellste Licht gesetzt wurde, in Kurzem zu berichten.

Die Bach-Gesellschaft hat am 18. November unter ihrem Dirigenten Herrn G. Armbrust, Organisten an der Petri-Kirche, die drei ersten Theile von J. S. Bach's „Weihnachts-Oratorium" zu einer Aufführung gebracht, welcher eine zahlreiche Zuhörerschaft den weihevollsten Genuss verdankte. Hört man diese lieblich erhabene, in ihrer Andacht himmelhoch jauchzende Musik, so scheint es unerklärlich, wie ihr Schöpfer jemals bei dem grösseren Publicum dermaassen in Vergessenheit gerathen konnte, dass endlich besondere Vereine und Anstalten nöthig wurden, um den grössten protestantischen Meister im Kirchenstil wieder in die verlorene Popularität einzusetzen. Das Weihnachts-Oratorium ist, namentlich in seinem zweiten Theile, ein Werk ganz unmittelbar verständlicher Art, trotz der Tiefe seiner Charakteristik, und zugleich von erstaunlicher Fülle und dem zartesten Schmelz der Melodieen. Die hiesige Aufführung gereicht allen daran Betheiligten zur Ehre, mochten sie im Chor, im Orchester oder an den Solostimmen stehen. Herr Ernst Koch aus Köln rechtfertigte in der Tenor-Partie des Evangelisten seinen Ruf als tüchtiger Musiker und geschmackvoller Sänger. Namentlich hat der Vortrag der Recitative bei allen Musikern und bei dem kunstverständigen Theile des Publicums den grössten Beifall hervorgerufen. Der Sänger hat es verstanden, durch die Stelle in Nr. 16: „Und Maria behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen", eine innige Rührung hervorzurufen, und eben so vortrefflich sang er das letzte Recitativ: „Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobeten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret hatten." Die Alt-Soli sang, mit Ausnahme der letzten Arie, eine Dilettantin, eine Tochter des Pastors B. mit lieblicher Einfachheit. Die Bass-Partie war in den Händen eines jungen Schullehrers, Namens Schulze, der mit einer kostbaren Stimme begabt ist, frisch, stark und wohllautend, die aber noch der künstlerischen Ausbildung bedarf. Die Bass-Arie: „Grosser Herr und starker König", sang er recht gut, eben so auch die Recitative, die Kraft erforderten. In sanften Sätzen jedoch, und namentlich in dem Duett für Bass und Sopran (mit einem anderen Fräul. B., ebenfalls Mitglied der Bach-Gesellschaft), verstand er seine Stimme noch nicht gehörig zu mässigen, wie denn überhaupt die richtige und geschickte Behandlung seines trefflichen Organs Sache eines fleissigen Studiums sein wird. Der Chor sang mit grosser Präcision und sichtbarer Liebe zur Sache — ein hauptsächliches Verdienst seines Dirigenten. Wie wir gehört haben, soll der Verein lange und gewissenhaft üben, so dass die meisten Mitglieder nicht allein ihre Stimme, sondern auch die übrigen fast auswendig kennen, was bei Bach'schen Sachen freilich beinahe nothwendig ist. Das Orchester spielte mit Hingebung und trug namentlich die reizende idyllische Sinfonie zu Anfang des zweiten Theils gut vor, so dass die Zuhörer in die seligste Stimmung dabei versetzt wurden. Ausser der Orchester-Begleitung wirkte auch die Orgel mit. Chöre und Choräle haben auch auf die Menge guten Eindruck gemacht. Die Arien, obgleich die Wiederholungen weggelassen wurden, haben nicht alle gleich angesprochen. Die Gesellschaft ist öffentlich aufgefordert worden, die Aufführung baldigst zu wiederholen.

Die drei ersten Theile des Oratoriums, auf welche man sich beschränkt hatte — das ganze zählt bekanntlich sechs Theile — umfassen die ersten 30 Nummern (von 56) und bilden eine Weihnachts-Cantate, die mit der Erzählung von der Geburt des Heilandes recht gut als ein Ganzes für sich abschliesst.

Die Aufführung fand am Abende in der Petri-Kirche Statt. Diese Kirche wird im Winter stets geheizt*), und die prächtige Gas-Beleuchtung ihrer Räume trug nicht wenig zu der wirklich feierlichen Stimmung der Zuhörer und der Ausführenden bei. Die Einnahme war für den Gustav-Adolf-Verein bestimmt. Aber nicht bloss dieser, sondern das ganze kunstsinnige Publicum ist der Bach-Gesellschaft zu Dank verpflichtet.

6.

*) Das lässt sich hören! Zu Köln am Rheine hat das (auch von uns angekündigte) zweite Abonnements-Concert im Gürzenich-Saale aufgeschoben werden müssen, weil der Apparat zur Erwärmung des Saales noch nicht fertig ist.

Anmerkung der Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Im dritten Abonnements-Concerte wurden aufgeführt: J. Rietz Fest-Ouverture — J. Haydn „Des Staubes eitle Sorgen“ — Violin-Concert von C. Reinecke (neu), gespielt von Herrn Seiss — Mendelssohn's Psalm: „Da Israel aus Aegypten zog. — II. Theil. Sinfonie Nr. V. in *C-moll* von Beethoven.

Neuwied. Am 24. November veranstaltete der Flügel'sche Gesang-Verein in der Mennoniten-Kirche eine dritte Vesper, welcher auch die kunstsinnige Fürstin und die Prinzessin Louise wiederum beiwohnten. Es wurden acht Motetten und Choräle (von J. S. und Mich. Bach, Eccard, Schütz u. s. w.) vorgetragen, unterbrochen von drei Präludien auf der Orgel. Die Einnahme beim Ausgange war für die hiesige Kleinkinderschule bestimmt.

In Berlin ist die neue Oper von W. Taubert, „Macbeth“, in fünf Acten, am 16. November zum ersten Male aufgeführt worden (Fräul. Wagner — Lady Macbeth, Herr Salomon — Macbeth, Herr Formes — Macduff; Fräul. Trietsch, Frau Böttticher — Hexen.

Dresden. Der hiesige Componist Siering, der sich durch seine Clavierstücke, Lieder und grössere Compositionen für Kammermusik Anerkennung verschafft hat, wird in Kurzem der Oeffentlichkeit eine dreiactige Oper übergeben.

Frau Sally Reinhardt-Schulze, eine Schülerin Mendelssohn's, die seit einigen Jahren in Dresden als Gesanglehrerin wirkt, veranstaltete am 15. November ein selbstständiges Concert, dem nichts weiter zu wünschen blieb, als ein zahlreicheres Auditorium. Das concertbesuchende Publicum scheint durch das, was die Saison bisher geboten, bereits etwas abgespannt zu sein, und in der That drängt eine Aufführung die andere, so dass auch in der „Const. Ztg.“ über die verhältnissmässig geringe Betheiligung geklagt wird, die das Publicum der am Mittwoch Statt gefundenen Aufführung des „Belsazer“ in der Dreissig'schen Sing-Akademie zuwandte. Frau Reinhardt-Schulze besitzt neben einer sehr guten Schule eine schöne Stimme, deren Mitteltöne namentlich ausserordentlich angenehm, weich und edel sind.

Wien. Die Stiftungsfest-Liedertafel des hiesigen Männergesang-Vereins fand am 7. November Abends im Sophienbad-Saale bei ausserordentlichem Zuspruche in fröhlichster Weise Statt. Vor der Tafel wurden vorgetragen: „Schifferlied“ von Hoven, „Die Lerchen“ von Hiller, „Die drei köstlichsten Dinge“ von Reuling und „Normanns Sang“ von Kücken; während der Tafel: „Den Schönen Heil“, Tenor-Solo mit Chor von Neithardt, dann die Volkslieder a) „Untreue“, b) „Oberschwäbisches Tanzlied“ von Silcher, ein Quintett von Wöckl, „Trinklied“, Chor von Speindel, „Rheinweinlied“ von Mendelssohn und „Das deutsche Lied“ von Kalliwoda. — Eine erfreuliche Beigabe waren Lieder-Vorträge der Hof-Opernsängerinnen Fräulein Liebhardt und Titjens, ein Violin-Solo des Herrn Hellmesberger, eine Declamation des Hof-Schauspielers Herrn Meixner.

Brüssel. Mlle. Artôt, die junge belgische Künstlerin, ist für die grosse Oper in Paris auf drei Jahre engagirt und erhält im ersten Jahre 20,000, im zweiten 30,000, im dritten 40,000 Fr. nebst dreimonatlichem Urlaub im zweiten und im dritten Jahre. Sie hat ihre Aufnahme-Prüfung im Saale der grossen Oper bestanden, und zwar in Gegenwart Meyerbeer's und der vorzüglichsten Vertreter der Presse. Meyerbeer soll von der Stimme und dem Talente der jungen Künstlerin so entzückt gewesen sein, dass er sich entschlossen hat, endlich mit der „Africanerin“ hervorzurücken.

Paris. Offenbach, der Director der *Bouffes Parisiennes*, soll endlich dem Widerstande Rossini's eine *Opera buffa* abgerungen haben, die aus der Jugendzeit des Meisters herrührt. Derselbe hat sogar versprochen, mehrere Stunden den Proben zu widmen.

London. Die neue Oper von Balfe, *The Rose of Castille* (die Rose von Castilien), hat im Lyceum-Theater einen Erfolg gehabt, der bei weiteren Vorstellungen glänzender wurde. Die Ausführung von Seiten des Orchesters und der Chöre wird sehr gerühmt; auch soll Miss Louisa Pyne den Hauptpart mit dem glänzendsten Erfolge gesungen haben.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. **KÖLN, 12. December 1857.** **V. Jahrgang.**

C. M. von Weber in England.

(S. Nr. 46 und 47.)

Zu der Oper Oberon hatte Weber den ersten Act des englischen Textes von Planché im December 1824 erhalten. Oft wiederkehrende Kränklichkeit und überhäufte Dienstgeschäfte machten aber ein stetes Fortarbeiten in Einem Zuge unmöglich. Am 17. October 1825 schreibt er darüber an Gottfried Weber: „Ich bin wirklich in Verzweiflung über jeden Tag, der mir in meiner Stimmung geraubt wird, da die Zeit, die ich zum Arbeiten benutzen kann, so unendlich knapp ist. Die Vermählungs-Feierlichkeiten des Prinzen Max beschäftigen mich sehr. Wir geben dazu die Olympia von Spontini. Dies ist die einzige Möglichkeit, diese Oper mit aussergewöhnlichem Aufwande zu geben. Natürlich halte ich alle Proben selbst, welches mich noch immer mehr angreift, als billig."

Am 16. Februar 1826 reis'te er mit Fürstenau, dem berühmten Flötisten, von Dresden ab, um nach London zu gehen. In Frankfurt sah er G. Weber wieder, und der Cäcilien-Verein erfreute ihn durch eine Aufführung von Händel's Judas Maccabäus.

In Paris, wo er den 25. Februar ankam, wurde er mit grosser Auszeichnung empfangen und von allen Seiten gefeiert. Rossini beeilte sich, ihn zuerst zu besuchen. Am 27. hörte er die Olympia in der grossen Oper. „Welch ein grosses Schauspiel" — schreibt er — „ist hier die Oper! Das herrliche Gebäude, die Massen auf dem Theater und im Orchester sind imposant und ehrfurchtgebietend. Die Oper wurde vortrefflich gegeben. Das Orchester hat eine Kraft und ein Feuer, wie ich noch nichts Aehnliches gehört habe. Es wurde viel applaudirt, und mit vollem Rechte."

Die enthusiastische Verehrung, die ihm, je länger er in Paris verweilte, überall entgegenkam, harmonirte nicht mit Weber's Bescheidenheit. Er äusserte darüber in einem Briefe an seine Gattin: „Ich versuche es gar nicht, Dir zu beschreiben, wie man mich empfängt, weil es über alle Maassen eitel wäre, wenn ich schreiben wollte, was die grössten jetzt lebenden Künstler mir für Dinge sagen. Das Papier selbst müsste roth werden. Wenn man mich hier nicht stolz macht, so bin ich wirklich dazu verdorben."

Am 2. März 1826 hatte Weber Paris wieder verlassen. Auf dem Boote *The Fury* segelte er am 4. März früh um 9 Uhr ab und kam bei sehr günstigem Winde um 1 Uhr in Dover an. „Am 5. März, um 8 Uhr," schrieb er, „fuhren wir in der *Express Coach* von Dover ab. Es war ein herrlicher Wagen, mit vier Engländern bespannt, deren sich kein Fürst zu schämen hätte. Im Wagen vier Personen, hinter dem Wagen vier Personen, auf dem Wagen vier Personen, ging es mit Blitzesschnelligkeit durch das über alle Beschreibung herrliche Land." Der Eindruck, den London auf ihn machte, übertraf seine kühnsten Erwartungen. Seiner Gattin schrieb er darüber: „Das Grossartige dieser Stadt Dir zu schildern, muss ich mündlichem Rapport überlassen. In dem stillen Hosterwitz soll dieser reiche Stoff uns versorgen."

Sehr behaglich fühlte sich Weber in Sir George Smart's Hause, der ihm dort ein Quartier eingeräumt und es mit allen möglichen Bequemlichkeiten versehen hatte. „Ich fand", schrieb Weber, „schon eine Anzahl Karten vor von Visiten, die mir vor meiner Ankunft gemacht worden waren. Von dem ersten Instrumentenmacher fand ich ein treffliches Pianoforte, nebst einem artigen Billet, ihn so glücklich zu machen, es während meiner Anwesenheit zu gebrauchen. Die Oratorien-Direction ist mir äusserst bequem gemacht. Ich führe nämlich wahrscheinlich alle vier Abende zwölf Stücke aus dem Freischütz hinter einander auf; das ist in einer Stunde abgethan. Der

ganze Tag bis fünf Uhr ist mein; dann geht es zu Tische, ins Theater oder in Gesellschaft. — Morgen fange ich an, zu arbeiten. Heute Morgens habe ich mich erst eingerichtet, gestriegelt und geputzt. — Das Alleinsein in England hat gar nichts Aengstliches für mich. Die ganze englische Weise ist meiner Natur sehr verwandt, und mein Bisschen Englisch, in dem ich reissende Fortschritte mache, ist mir von dem unglaublichsten Nutzen."

Weber's Gattin hatte in einem ihrer Briefe die Besorgniss geäussert, dass zu angestrengtes Arbeiten seiner Gesundheit schaden möchte. Er suchte sie darüber zu beruhigen. „Wegen der Oper", schrieb er, „ängstige Dich nicht. Ich habe wirklich Zeit und Ruhe hier; denn man ehrt meine Zeit. Auch ist der Oberon nicht Ostermontag, sondern einige Zeit später. — Die Leute sind zu gut mit ihrer ängstlichen Theilnahme. Wenn ich es nicht gut auf Reisen habe, so hat es Niemand in der Welt gut. Keinem Könige wird Alles so aus Liebe entgegengebracht, wie mir. Man hätschelt mich auf alle Art, ja, ich kann fast buchstäblich sagen, dass man mich auf den Händen trägt. Ich schone mich sehr, und Du kannst ganz ruhig sein. Mit meinem Husten ist es ganz eigen. Acht Tage war er fast ganz weg; dann kam wieder ein schlimmer, krampfhafter Anfall, den 3. März, ehe ich nach Calais kam; seitdem ist er wieder still. Ich beobachte genau, und niemals kann ich eine besondere Ursache entdecken. Ich versage mir oft Alles, und er kommt; ich trinke und esse Alles, und er kommt nicht. Nun, wie Gott will! — Damit Du siehst, wie ungestört ich sein kann, will ich Dir mein Quartier beschreiben. Parterre wohnt Smart, und da wird auch gegessen. Im ersten Stock ist das Empfangszimmer und im zweiten meine Schlaf- und Arbeitsstube, wo Niemand hinkommt. Jedermann wird gemeldet und ohne Umstände abgewiesen, wenn man will, was Niemand hier übel nimmt."

In dem prachtvoll decorirten Coventgarden-Theater, wo Weber einer Vorstellung der nach einem Roman von Walter Scott bearbeiteten Oper Rob roy beiwohnte, hatte er eine eigenthümliche Ueberraschung. Er schrieb darüber seiner Gattin: „Wie ich so an den Logenrand trete, um es alles ordentlich zu betrachten, ruft auf einmal eine Stimme: Weber, Weber ist da! Obgleich ich mich schnell zurückzog, brach doch ein solches Jubeln, Applaudiren und Vivatrufen aus, das gar kein Ende nehmen wollte, so dass ich mich mehrere Male zeigen und unterschiedliche Bücklinge machen musste. Nun wollten sie durchaus die Ouverture zum Freischütz haben u. s. w., und jedesmal, wenn ich mich sehen liess, brach der Sturm los. Zum Glück begann die Ouverture der Oper Rob roy, und es ward nach und nach wieder ruhig. Kann man mehr Enthusiasmus, mehr Liebe verlangen und hoffen? Ich muss gestehen, dass es mich wirklich überrascht und ergriffen hat, obwohl ich was gewohnt bin und ertragen kann."

Unter den Sängern rühmte Weber in diesem Briefe Miss Paton und Mr. Braham. Erstere, meinte er, werde im Oberon die Rezia vortrefflich singen. „Es sind aber ausser Braham noch andere sehr gute Tenoristen da, und ich begreife nicht, was die Leute dem englischen Gesange Uebles nachsagen. Die Sänger haben vollkommen gute italiänische Schule, schöne Stimmen und Ausdruck. Das Orchester ist nicht ausgezeichnet, aber doch recht brav; die Chöre sind recht gut. Kurz, ich glaube jetzt schon über den Erfolg des Oberon sicher sein zu können. Gestern (den 8. März) arbeitete ich am Finale. Nun kam der Schauspieler Kemble, mich in die Probe des Oratoriums einzuführen. Es war um eilf Uhr. Orchester und Sänger empfingen mich mit dreimaligem grossem Applaus und Zurufen. Ich sagte ein paar Worte, und das Vivatrufen begann von Neuem. Dann ging die Probe an, die bis nach drei Uhr dauerte. Der gute Wille und Eifer war ausserordentlich. Nach Hause gefahren, umgezogen, um halb fünf Uhr gegessen bei Robertson, und um sieben Uhr endlich meine erste öffentliche Erscheinung vor dem überfüllten Hause. Smart führte mich an meinen Platz, und nun — hat alle Beschreibung ein Ende. Was sind Donner von Applaus, Sturm und alle Ausdrücke, die man gebrauchen könnte, gegen die Wirklichkeit? Das Rufen, Jubeln, mit Hüten und Tüchern Schwingen und Flaggen des ganzen Hauses nahm kein Ende, und man erinnert sich keines ähnlichen Enthusiasmus. Endlich begann die Ouverture. Sie ward wiederholt, und so noch drei bis vier Nummern. Am Ende derselbe Jubel, bis ich verschwand. Das Ganze ging sehr gut, Manches trefflich. Kurz, es war ein herzerhebender und wahrhaft erschütternder Empfang. Männer vom ersten Range erwarteten mich auf der Treppe. Ich musste noch in mehrere Logen und wurde gehätschelt und versorgt mit einer Herzlichkeit, wie noch nirgends."

Eine trübe Stimmung, durch seine fast ununterbrochene Kränklichkeit erzeugt, herrscht in einem Briefe Weber's vom 17. März 1826. „Ich passe gar nicht mehr in die Welt!" schrieb er seiner Gattin. „Wenn ich bedenke, wie überschwänglich glücklich und in Wonne schwimmend Tausende an meiner Stelle wären, so bin ich doppelt betrübt, dass es mir versagt ist, all das Herrliche auch zu geniessen. Wo ist der frohe, kräftige Lebensmuth hin, den

ich sonst hatte? Freilich kann ich nichts dafür; es ist rein körperlich, und so lange ich mich nicht wieder eines recht freien Gesundheitsgefühls erfreuen kann, so lange gibt es auch keine wahre Freude für mich. Dieses ewig ängstliche Beobachten meiner selbst, Vermeiden u. s. w. ist gar zu störend, und dabei das Wunderliche, dass ich eigentlich wieder alles besitze, was zur Gesundheit gehört. Ich schlafe gut und esse und trinke mit wirklichem Appetit. Alles ist in Ordnung. Aber da ist diese abscheuliche Kurzathmigkeit, dieses krampfhafte, angegriffene Wesen bei der geringsten Veranlassung durch den ganzen Körper, und dabei wieder das höchst Sonderbare, dass grosse Fatiguen und Eindrücke eben auch nicht viel anders oder heftiger einwirken, als wenn ich z. B. schnell eine Treppe hinaufgehe. Kurzum, in der Welt soll nichts vollkommen sein, und bei viel Licht ist viel Schatten. Desshalb geduldig an den alten Spruch gehalten: Wie Gott will!"

Einige Wochen später, den 29. März 1826, schrieb Weber seiner Gattin: „Eine Historie muss ich Dir erzählen, die mir nun noch mehr Arbeit verursacht, als sonst der Fall gewesen wäre. Durch die Scene im Freischütz sind die Leute ganz toll geworden, und die Sänger faseln von nichts Anderem, als von Recitativen, Andante's, Allegro's u. s. w. Dies ist denn nun auch dem Sänger Braham in den Kopf gefahren, und er bettelt um eine grosse Scene, statt seiner ersten Arie, die allerdings auch nicht für ihn geschrieben und etwas hoch ist. Erst war mir der Gedanke ganz fatal, und ich wollte nichts davon hören. Endlich versprach ich, wenn die Oper fertig sei und mir noch so viel Zeit übrig bliebe, so wollte ich es thun. Nun habe ich also diese grosse Scene, ein Schlachtengemälde, und was weiss ich alles! vor mir liegen und gehe mit dem grössten Widerwillen daran. Was ist aber zu thun? Braham kennt sein Publicum, ist der Abgott desselben. Ich muss dem Erfolg zu Liebe ein Stück Arbeit mehr nicht scheuen — also frisch hineingebissen in den sauren Apfel! Und die erste Arie habe ich so lieb! Für Deutschland lasse ich Alles, wie es ist. Denn ich hasse die Arie im Voraus, die ich — hoffentlich heute noch — machen werde. So! nun hab' ich Dir auch meine Leiden geklagt. Will mir aber ein Herz fassen und gleich daran gehen. Also Ade für jetzt! Ich gehe in die Schlacht. — Nun, die Schlacht ist zu Ende: das heisst, die Hälfte der Scene. Nachmittag hoffe ich noch die Türkinnen jammern, die Französinnen jubeln und die Krieger Victoria rufen zu lassen." Ueber seinen körperlichen Zustand enthielt dieser Brief die scherzhafte Aeusserung: „Fetter bin ich noch nicht geworden, es geht noch nicht geradeaus über die Backen, wird's auch wohl nie mehr; denn ich werde wohl so wie eine alte Pflaume einhutzeln. Wenn ich dabei gesund bin, ist's einerlei, und ich muss jetzt wirklich meinen Husten loben."

Am 12. April 1826 ging der Oberon in Scene. Weber schrieb an seine Gattin: „Durch Gottes Gnade und Beistand habe ich heute Abends abermals einen so vollständigen Erfolg gehabt, wie vielleicht noch niemals. Gott allein die Ehre! — Wie ich ins Orchester trat, erhob sich das ganze überfüllte Haus und ein unglaubliches Jubel-, Vivat- und Hurrah-Rufen. Die Ouverture musste wiederholt werden; jedes Musikstück ward drei Mal mit dem grössten Enthusiasmus unterbrochen u. s. w. Am Ende ward ich mit Sturmesgewalt herausgerufen, eine Ehre, die in England noch nie einem Componisten widerfahren ist. Nach solchem Triumphe tritt eine gewisse wohlthätige Beruhigung ein, dass ein grosser Schritt in der Welt abermals gethan ist. Auf jeden Fall war ich hier beim Oberon auf einem viel unsichereren Standpunkte, als bei meinen früheren Werken. Die Eifersucht des Theaters, das höchst erregbare Publicum, das immer an Opposition gewöhnt ist und sich darin gefällt, und die Ereignisse der Tage vorher, die mich nicht mit Gewissheit auf das Gelingen der Ausführung rechnen liessen — das alles machte den Erfolg doppelt glänzend und schätzenswerth."

Weber's heitere Stimmung ward jedoch oft getrübt durch den nachtheiligen Einfluss des Klima's auf seine Gesundheit. Er schrieb darüber am 17. April 1826: „Heute ist ein Tag zum Todtschiessen. Ein solcher dunkelgelber Nebel, dass man kaum in den Zimmern ohne Licht sein kann. Die Sonne ist ohne Strahlen, wie ein rother Punkt im Nebel. Es ist ordentlich schauerlich. Nein, in diesem Klima möchte ich nicht leben. Freilich sagt man, dass alle diese Schönheiten bloss London eigen sind, und in der freien Natur die Sache ganz anders aussieht. Die Bäume, die ich zu sehen bekomme, sind alle vollkommen grün, und London hat eine grosse Menge freier Plätze und Gärten. Aber das ist doch alles keine freie Luft; denn selbst am heitersten Tage kann man nicht bis an das Ende eines grossen Platzes sehen ohne Nebelwolken, die den Horizont bedecken. Was ich da für eine Sehnsucht nach Hosterwitz und dem freien Himmel bekomme, ist unbeschreiblich. Geduld, Geduld! Es haspelt sich ein Tag nach dem anderen ab; zwei Monate sind schon im Rücken."

An einer völligen Wiederherstellung seiner Gesundheit schien Weber zu verzweifeln. „Recht angenehme Bekanntschaften", schrieb er, „habe ich gemacht an dem Sohne

des Buchhändlers Göschen aus Grimma und an einem Dr. Kind, einem Neffen von unserem Kind in Dresden. Gar liebe Menschen, die mich mit Gewalt ganz gesund wissen wollen. Lieber Gott! dahin kommt's in meinem Leben nicht mehr. Habe allen Glauben an die Aerzte und ihre Kunst verloren. Ruhe ist mein bester Doctor, und diese zu suchen und mir zu verschaffen, soll von nun an mein einziges Bestreben sein, und dazu gehören ja auch diese schweren Monate." In ähnlicher Weise äusserte sich Weber in einem acht Tage später, am 24. April, geschriebenen Briefe: „Man erwartet mich den Sommer in Berlin, den Oberon selbst wieder aufzuführen. Ich wüsste nicht, was mich dazu bewegen könnte. Ruhe, Ruhe ist jetzt mein einziges Feldgeschrei, und soll es wohl für lange bleiben. Ich habe alle das Kunstgetreibe so satt, dass ich keine grössere Herrlichkeit kenne, als wenn ich ein Jahr ganz unbemerkt als ein Schneider leben könnte, meinen Sonntag hätte, einen guten Magen und heiteren, ruhigen Sinn."

Die Sehnsucht nach der Heimat ward immer lebendiger in ihm. „Wie zähle ich", schrieb er seiner Gattin am 28. April, „die Tage, Stunden, Minuten bis zu unserem Wiedersehen! Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen, und haben uns gewiss auch lieb gehabt. Aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich. Geduld, Geduld!" — Eine freudige, innere Zuversicht, die Seinigen bald wiederzusehen, tröstete ihn, während sein Zustand von Tag zu Tag leidender wurde. Zum Gebrauche ärztlicher Mittel liess er sich schwer und nur durch die inständigsten Bitten seiner Freunde bewegen. Ein am 26. Mai von ihm veranstaltetes Concert entsprach nicht den Erwartungen, die er sich davon gemacht hatte. Diese schmerzliche Täuschung wirkte bei der gesteigerten Reizbarkeit seines Gemüthes höchst nachtheilig auf seinen Gesundheits-Zustand. Er fühlte sich völlig erschöpft am Schlusse des Concertes. Gegen seinen Freund Göschen entschlüpfte ihm die Aeusserung: „Was sagen Sie zu dem leeren Saale? So ist Weber in London!"

Sein Zustand erregte die wachsende Besorgniss seiner Freunde. Am 6. Juni sollte der Freischütz, neu einstudirt, zu seinem Benefice gegeben werden. Er fühlte sich jedoch am 1. Juni so krank, dass er fest entschlossen war, diese Vorstellung nicht abzuwarten und nach Deutschland zurückzukehren. Er bestimmte das Honorar des Arztes und ordnete seine Geld-Angelegenheiten. Der letzte Brief an seine Gattin, vom 2. Juni 1826, mit zitternder Hand geschrieben, enthielt das Geständniss, dass er sehr aufgeregt und angegriffen sei. „Guter Gott!" setzte er hinzu, „nur erst im Wagen sitzen! — Nun, Gott wird Kräfte schenken."

Seine Freunde verliessen ihn jeden Abend mit grosser Besorgniss. Fruchtlos blieben jedoch ihre Bitten, dass er Einem von ihnen erlauben möchte, in seinem Zimmer zu schlafen. Am 5. Juni früh, um 7 Uhr, war Weber's Zimmer verschlossen. Man öffnete nach heftigem Pochen mit Gewalt die Thür und fand ihn in seinem Bette, den Kopf in die Hand gestützt, wie süss schlummernd, die Augen für immer geschlossen. Dass sein Ende schmerzlos gewesen, zeigten die sanften, gleichsam heiter verklärten Gesichtszüge. Er war nicht mehr ins Leben zurückzurufen. Nach der Meinung der Aerzte musste er ungefähr um zwei Uhr Nachts verschieden sein. Die Section zeigte ein Geschwür an der linken Seite des Kehlkopfes, ausserdem noch einige andere an den Lungen. Alle Symptome deuteten auf einen unabwendbaren Tod, den die klimatischen Verhältnisse beschleunigt haben mochten.

Die Moorfields-Capelle, in der er beerdigt wurde, war schwarz ausgeschlagen, die Wachskerzen schwarz und die zahlreichen Personen, die seinem Sarge folgten, ebenfalls alle schwarz gekleidet. Der Leichenzug brauchte fast zwei Stunden bis zur Kirche. Unter dem zahlreichen Trauergefolge bemerkte man Sir George Smart, Kemble, Moscheles, Braham, Clementi, Bishop, Cramer, den preussischen Consul und viele Landsleute des Verstorbenen. Seinen Sarg bezeichnete die von einem seiner Freunde und Verehrer, Ed. H. Grattan, verfasste Inschrift auf einer Metallplatte mit den Worten: *Carl Maria von Weber, obiit 5. Juni 1826. This humble inscription was offered as a tribute of respect to the genius of this great composer by W. A. Grattan.* Zehn Jahre nach seinem Tode wurde seine Asche nach Deutschland geschafft und in der katholischen Kirche zu Dresden beigesetzt.

Aus Oldenburg.

Den 2. December 1857.

So eben sind die letzten Töne des ersten Abonnements-Concertes der grossherzoglichen Hofcapelle unter Direction des Herrn Hof-Capellmeisters Pott verklungen. Dasselbe begann mit Spohr's Ouverture zum Berggeist. Eine würdige Einleitung zu den Concerten, nicht nur in Bezug auf ihren Inhalt, sondern auch durch die eben so energische als auch zarte Ausführung von Seiten des Orchesters. Die zweite Nummer war Spohr's Gesangsscene, eine Composition, welche seit fast einem halben Jahrhun-

dert nicht allein ein Liebling des Publicums, sondern auch aller gediegenen Violin-Virtuosen ist, eine Composition, welche immer neu und unerreicht durch ihren poetischen Inhalt und ihre Form am musicalischen Horizonte glänzt. Herr Hof-Capellmeister Pott trug das Concert mit wahrer Meisterschaft, sowohl was Auffassung als Technik anlangt, vor. Die Grösse seines Tones, der wunderbar schöne Vortrag des Recitativs und der Gesang-Partieen und die Kühnheit und das Feuer der grossartigen Technik, die er im Allegro entwickelte, haben alle Musikfreunde wahrhaft entzückt. So vielseitig und ausgezeichnet Herr Pott im Vortrage der Werke anderer gediegener Componisten sich bewährt, so möchten wir doch behaupten, dass, wer Herrn Pott nicht in Spohr'schen Compositionen hörte, ihn nur halb gehört habe. Die Begleitung des Concertes war von Seiten des Orchesters eine vollkommen würdige.

Die dritte Nummer, welche den Schluss des ersten Theiles des Concertes bildete, war die grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven, deren Ausführung unter Pott's vortrefflicher Direction vollkommen gelang und die in der Weise jeder tüchtigen deutschen Hofcapelle zur Ehre gereichen würde.

Den zweiten Theil bildete Fr. Schubert's *C-dur*-Sinfonie. Der erste Theil des ersten Allegro und des Finale, so wie der zweite Theil des Scherzo und der Trio's wurden ohne Wiederholung gemacht, wodurch die Sinfonie nur gewinnen kann. Die Ausführung war in den drei ersten Sätzen eine vollkommen gelungene zu nennen; jedoch bei dem Finale machte sich, wenn auch nur für den kundigen Hörer, in den ersten Geigen eine gewisse Unruhe bemerklich, die der Dirigent jedoch mit fester Hand niederhielt und somit grössere Störung, die dadurch hätte entstehen können, verhinderte. Besonders ausgezeichnet bewährten sich während der ganzen Sinfonie die Blase-Instrumente, von der Flöte bis zur Posaune, durch ihre exacte und fein nuancirte Ausführung. Ohne Zweifel ist diese Sinfonie, namentlich für die gesammten Bläser, eine der schwierigsten, welche existiren. Die Wahl der Tempi war nach unserem Erachten eine vollkommen richtige. Was den Inhalt der Sinfonie anlangt, so können wir bei aller Verehrung für Schubert doch nicht läugnen, dass die Gedanken derselben nach ihrem inneren Wesen und Gehalte doch nicht auf der poetisch-idealen Höhe stehen, wie die sämmtlichen Sinfonieen von Beethoven, während wir keineswegs verkennen, dass in Bezug auf die Darstellung, Ausführung und Entwicklung der Gedanken kein anderer Componist in so kühner und freier Weise sich neben Beethoven hingestellt hat, als Franz Schubert. Jeder Satz der Sinfonie, so wie sämmtliche Nummern des ersten Theils fanden eine dankbare Aufnahme von Seiten des Publicums.

Auch der Gesang-Verein war schon thätig und führte am 18. November Göthe's erste Walpurgisnacht von Mendelssohn und aus Haydn's Jahreszeiten Herbst und Winter auf.

Die sechs Concerte der vorigen Saison haben uns, wie wir das von den Abonnements-Concerten der Hofcapelle nicht anders gewohnt sind, durch eine Reihe von classischen Musikstücken in trefflicher Ausführung grosse Genüsse bereitet. Wenn es keine Frage ist, dass die stehenden Capellen der kleineren deutschen Höfe mehr als die grossen Opern-Orchester von Berlin, Wien u. s. w. der eigentliche Halt der gediegenen Instrumental-Musik sind, so dürfen wir die unsrige mit Stolz in diese Reihe stellen, in welcher sie einen höchst ehrenvollen Platz einnimmt, was sie vorzüglich ihrem ausgezeichneten Leiter verdankt. Von Sinfonieen brachten die Programme vom 5. December 1856 bis 17. April 1857 von Niels W. Gade Nr. I., von Beethoven Nr. VII. in *A*, von Mozart in *Es*, von Spohr in *D-moll*, von Beethoven Nr. III. und Nr. V. — Von Ouverturen: von C. M. von Weber Jubel-Ouverture und „Beherrscher der Geister", Catel Semiramis, Gluck Iphigenie, Beethoven Coriolan, Cherubini Lodoisca, Mendelssohn Ruy Blas. — Von Concerten mit Orchester: für Violine in *A-moll* von Molique (gespielt von Laub), von Mendelssohn (Kammermusicus Krollmann III.), von Beethoven (Capellmeister Pott), von Mendelssohn (Joachim, nebst Bach's Chiaconne), von Lipinski Militär-Concert (A. Pott). Für Violoncello: von Grützmacher (gespielt vom Componisten), von B. Romberg (Krollmann II.). Für Pianoforte: von Mendelssohn Nr. II. (durch G. Al. Schmitt), von Beethoven Phantasie mit Chor (Frau Aloyse Pott, die talentvolle Gattin unseres Hof-Capellmeisters). — Ausserdem hörten wir noch Solo-Vorträge von unseren tüchtigen Capell-Mitgliedern: Müller I. und Syvarth auf der Flöte, Mahler auf der Oboe, Müller II. auf der Clarinette. — Weniger kann für Gesang in den Abonnements-Concerten geschehen; wir haben ein Sextett und Chor aus Azor und Zemire von Spohr gehört, und im IV. Concerte die Vorträge der Frau Sophie Förster aus Dresden (Arie aus Fidelio, aus der *Gazza ladra* und einige Lieder). — Dagegen ist die Kammermusik wiederum sehr gut vertreten; die Herren Capellmeister Pott und die Hofmusiker Schärnach, Baumberger und

Ebert bilden das Geigen-Quartett, und die Clavier-Partie ist bei Frau Al. Pott in vortrefflichen Händen. Dieselbe trug auch in dem letzten Hofconcerte C. M. von Weber's Concertstück mit grossem Beifalle vor; ausserdem spielten darin Herr Pott und Herr Krollmann II. Charakteristisch ehrenvoll dürfte es sein, dass auch zwei grosse Orchesterwerke: Beethoven's *A-dur*-Sinfonie und Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum, daselbst gemacht wurden. —2—

Für Gesang.

J. A. Lecerf, Sechs Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Op. 28. Dresden, bei Bernhard Friedel. Heft I., II. à 17½ Ngr.

In diesen sechs Liedern begegnet uns etwas, das wir um so lieber begrüssen, als es in jetziger Zeit seltener wird: nämlich die Natürlichkeit des Gesanges und der ganzen musicalischen Behandlung. Hier ist die Melodie nicht beherrscht oder unterdrückt von der Begleitung, sondern sie behält das Wort. Die Texte sind im Ganzen entsprechend wiedergegeben, und wenn auch nicht genial aufgefasst, so doch wahrhaft empfunden. Obwohl dann und wann eine lebhaftere Schattirung und eine reichere harmonische Beziehung nicht am unrechten Platze gewesen wäre, so stellen doch diese Lieder eine angenehme Auswahl verschiedener Tonbildchen zusammen. — Nr. 1, „Widmung", gibt Begeisterung zu erkennen, welche ruhig, aber mit Nachdruck ausgesprochen ist. Nr. 2, „Der Reiter", ist in balladenhaftem Tone gehalten und interessirt besonders in der ersten Hälfte, wo dem Gesange eine charakteristische Begleitung in lebhaftem Tempo beigefügt ist. Nr. 3, „Johannisnacht", ist ein allerliebstes Lied, welches den märchenhaften Scherz der Worte launig und wohlthuend nacherzählt. Nr. 4, „Der Flüchtling", jedenfalls das hervorragendste in dieser Sammlung, gewährt dem Vortrage viel Spielraum und muss bei richtiger Betonung und ausreichender Stimme von Effect sein. Nr. 5, „Die Nonne", ist durchweg überaus einfach und in elegischem Tone gehalten. Nr. 6, „Mit Dir", ist ein Lied von innigem Ausdruck, welches bis zum Schlusse seine Wirkung steigert. Das Accompagnement zu diesen sechs Gesängen bietet keine technischen Schwierigkeiten, verlangt jedoch geübte Hand. Da diese Lieder der inneren und äusseren Fassung nach wirklich als Lieder erscheinen und nicht, wie so viele, nach neuem, barockem Geschmack gewaltsam dramatisirt sind, werden sie für sich selbst am besten sprechen.

L. N., geb. K.

Schlesisches Lieder-Album für 1858. Herausgegeben von A. Appun. Bunzlau, Appun's Buch- und Musikhandlung. Preis 1 Thlr.

Der Herausgeber hatte einen ersten und zweiten und vier dritte Preise auf die besten Lieder von schlesischen Componisten gesetzt. Die Herren A. Hesse, E. Richter, C. Schnabel und Th. Täglichsbeck hatten das Richteramt übernommen. Von 205 (!) eingesandten Lieder-Compositionen haben die hier gedruckten sechs die Preise erhalten. Die Gekrönten sind: J. H. Stuckenschmidt, Rud. Tschirch, E. Tauwitz, W. Tappert, C. Rolle, A. Ergmann. Wir können von dem Werthe der 205 Compositionen nicht eben hohen Begriff bekommen, wenn diese Lieder die besten unter allen gewesen sind. Das einzige originelle und frische ist das von Ergmann, Lehrer an der Rheinischen Musikschule: „Frühlings Einzug — von W. Müller". — Die Ausstattung ist recht hübsch; auch ist eine „Photographie-Copie" des verstorbenen J. J. Schnabel, Dom-Capellmeisters in Breslau, beigegeben. Uebrigens kann dieses Album eben so gut wie hundert andere Productiönchen der Zeit Anspruch auf einen Platz im Salon machen.

Heinrich Marschner, Zwei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte. Herrn Aug. Püts (soll heissen Andreas Pütz) in Köln zugeeignet. Op. 182. Leipzig, bei C. F. W. Siegel. Preis 15 Ngr.

Hier webt uns freilich ein ganz anderer Geist an; beide Lieder sind wieder ein paar von jenen schönen Blüthen, die der kräftige Lebensbaum des Tondichters, begünstigt von der ewig warmen Sonne des Genie's, zum zweiten Male treibt, und die so frisch duften, als wären es Frühlingskeime der ersten Jugend. Sie reihen sich würdig an das wundervolle Op. 169: „Orientalischer Liederschatz von Friedr. Bodenstedt in zwei Heften, und an das Op. 170: „Melodieen zu C. O. Sternau's Liedern für Alt oder Bariton, dem trefflichen Sänger M. DuMont-Fier gewidmet. — Das erste Lied, „An die Entfernte", von Lenau, athmet eine tiefe Empfindung, die aber aus einem gesunden Herzen kommt, dem keine weltschmerzliche Empfindelei angekränkelt ist, und das zweite, „Wo find' ich mein Lieb?", von G. Pfarrius, ist wieder ein musicalisches Bildchen, in welchem der Ausdruck des Gefühls mit einem gemüthvollen Humor auf so reizende Weise gemischt ist, wie es nur Marschner zu machen versteht. L.

Uebersicht der Leistungen des Theaters zu Frankfurt am Main,

vom 1. November 1856 bis 31. October 1857.

In dem abgelaufenen Theaterjahre fanden im Schauspielhause 320 Vorstellungen Statt. Davon gab die französische Gesellschaft unter Direction des Herrn Brindeau 15, so dass die Gesellschaft des frankfurter Theaters mit eigenen Kräften 305 Vorstellungen lieferte.

In diesen 305 Theater-Abenden wurden gegeben:

118 verschiedene Stücke (im v. J. 118)
51 „ Opern („ „ 39)
14 „ Singspiele („ „ 6)

In den sämmtlichen Vorstellungen wurden gegeben:

125 Mal Opern (68 Mal deutsche, 37 Mal französische, 20 Mal italiänische),
39 „ Singspiele,
7 „ Concerte,
38 „ Tragödien,
35 „ Schauspiele,
146 „ Lustspiele.

Von den Stücken wurden 13 zum ersten Male und 40 neu einstudirt gegeben. Von den Opern und Singspielen wurden 6 zum ersten Male und 21 neu einstudirt gegeben.

Von den Stücken und Singspielen waren 30 Uebersetzungen und 102 Dichtungen folgender deutscher Autoren: Albini, Angely, Bauernfeld, Benedix, Ch. Birch-Pfeiffer, Blum, Brachvogel, Deinhardstein, Devrient, Feldmann, Gassmann, Gollmick, Görner, Göthe, Grandjean, Gutzkow, Hallenstein, Hackländer, Hersch, Holbein, Holtei, Hopf, Iffland, Jordan, Kalisch, Kotzebue, Laube, Lebrun, Lessing, Malss, Marsano, Maltitz, Mosenthal, Nestroy, Plötz, Puttlitz, Röder, Raupach, Rodenberg, Schall, Schiller, Schlegel, Schneider, Steigentesch, Töpfer, Wilhelmi, Wolf.

Von den aufgeführten Opern
waren 25 von deutschen Componisten,
„ 16 „ französischen „
„ 10 „ italiänischen, und zwar

von Beethoven, Conradi, Flotow, Gluck, Kreutzer, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Schenk, Wagner, Weber, Weigl; — Adam, Auber, Boieldieu, Cherubini, Clapisson, Halévy, Herold, Méhul, Thomas; — Bellini, Donizetti, Rossini.

Von Opern wurden gegeben: Allessandro Stradella (3 Mal), Barbier von Sevilla (2), Der Bauer von Preston (neu einstudirt, 3), Czaar und Zimmermann (5), Don Juan (3), Der Dorfbarbier (2), Die Entführung aus dem Serail (neu einst., 3), Fanchonette (zum ersten Male, 3), Faust (neu einst., 1), Die Favorite (1), Fidelio (neu einst., 1), Fra Diavolo (neu einst., 3), Der Freischütz (4), Die Hochzeit des Figaro (5), Die Hugenotten (4), Indra (neu einst. 1), Iphigenia in Tauris (2), Joseph (2), Die Jüdin (3), Der Kalif von Bagdad (1), Der Liebestrank (1), Loreley (1), Lucia von Lammermoor (neu einst., 2), Martha (4), Maurer und Schlosser (2), Das Nachtlager von Granada (2), Die Nachtwandlerin (neu einst., 2), Oberon (neu einst., 1), Othello (neu einst., 2), Der Postillon von Lonjumeau (neu einst., 2), Der Prophet (4), Die Puritaner (neu einst., 1), Raymond (1), Die Regimentstochter (2), Robert der Teufel (3), Romeo und Julie (neu einst., 3), Rübezahl (zum ersten Male, 3), Die Schweizerfamilie (2), Der Schwur (1), Die Stumme von Portici (3), Tannhäuser (3), Des Teufels Antheil (1), Titus (neu einst., 2), Undine (3), Der Wasserträger (4), Die weisse Frau (neu einst., 2), Der Wildschütz (3), Wilhelm Tell (4), Zampa (3), Die Zauberflöte (neu einst., 3), Zwei Worte im Walde (neu einst., 2).

Die Intendanz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölner Männergesang-Verein hat am 8. December das erste von den angekündigten vier Abonnements-Concerten im Casinosaale gegeben. Der Ertrag desselben war für das Denkmal des Königs Friedrich Wilhelm III bestimmt. Der Verein hat unter seinem trefflichen Dirigenten im Vortrage aller Gesänge seinen alten Ruf bewährt. Dennoch wollte sich die Zuhörerschaft nicht ganz so erwärmen, wie man das sonst in diesen Concerten gewohnt ist. Das lag offenbar an dem Programm, das mit einem Grabliede („Die Nonne“ von Uhland und F. Otto) begann und mit einem höchst trivialen Kriegerchor: „Vor der Schlacht“, von O. Prechtler und F. Kücken schloss. Joh. Herbeck's „Frühling und Liebe“ ist sehr schwierig, daher undankbar. In F. Schubert's „Widerspruch“ lähmt die ganz überflüssige Clavier-Begleitung die Wirkung, und zu dem trefflichen Chor: „Bist du im Wald gewandelt“, aus „Der Rose Pilgerfahrt“ von Rob. Schumann, war die „Begleitung von Blas-Instrumenten“ nur auf dem Programm vorhanden und musste durch das Clavier ersetzt werden, was gar nüchtern und störend war. Marschner's „Ich liebe, was fein ist“ dürfte mehr für ein Quartett, als für einen Chor geeignet sein; wirksamer war durch Inhalt und Vortrag sein: „Wach' auf, du schöne Träumerin!“ — Nur bei dem Solo des Herrn Göbbels mit Begleitung von Brummstimmen („Wenn du im Traum wirst fragen“), von A. Schäffer) brach ein lauter Beifall aus, den auch der Vortrag des Sängers mehr rechtfertigte, als der nachherige von zwei Liedern am Pianoforte. — Herr Wilhelm Hülle, ein sonst recht wackerer Clavierspieler, hätte bedeutendere Sachen als die vorgetragenen kleinen Stückchen zu seinem — wenn uns recht ist — ersten öffentlichen Auftreten wählen sollen. — Noch eine harmlose Frage: Sind in der Kunst die Namen nicht mehr werth, als die Titulaturen?

Minden, 28. November. (Ueber Spohr.) Am 22. d. Mts, als am Cäcilien-Tage, hat im Hoftheater zu Kassel der General-Musik-Director Dr. Louis Spohr sein Amt als erster Capellmeister niedergelegt. Der in den Ruhestand tretende Meister dirigirte von seinem mit Blumen und Guirlanden geschmückten Pulte die Oper „Jessonda“, nach deren Beendigung der Vorhang sich wieder erhob und den Componisten inmitten des ganzen Theater-Personals zeigte. Unter gleichzeitigem Zuwerfen von Kränzen und Blumen aus den Logen des überfüllten Hauses wurde ihm von der Schauspielerin Fräul. Harke ein Lorberkranz überreicht. Die Wirksamkeit Spohr's in Kassel umfasst einen Zeitraum von 37 Jahren. Seine Pension beträgt 1500 Thaler. So berichten die öffentlichen Blätter. Einsender fügt hinzu, dass Spohr, als Capellmeister 1821 nach Kassel berufen, nach fünfundzwanzigjähriger Dienstzeit im Jahre 1846 zum General-Musik-Director ernannt und zu dieser Feier vom Könige von Preussen durch den Rothen Adler-Orden dritter Classe erfreut wurde. Da das Jahr und der Ort der Geburt des grossen Altmeisters fast überall unrichtig angegeben ist, so mag die aus authentischer Quelle stammende Bemerkung nicht überflüssig erscheinen, dass Spohr am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren ist. Nach dem in meinem Besitze sich befindenden, mit dem Jahre 1805 beginnenden Verzeichnisse seiner Schüler beläuft sich deren Anzahl auf circa 300, daraus schliesslich einige als Violinisten rühmlichst bekannte Namen: Eberwein, Probst, Beer, Maurer, Hauptmann, Bach, Lübke (Bückeburg), G. Schmidt (Bremen), Kiel, E. Grund, O. Gerke, A. Pott, Mühlenbruch, Ries, David, F. Hartmann, Burgmüller, E. Reiter, Ballin, Bärwolf, H. Herdtmann, J. J. Bott, C. Deichmann, Schletterer, Boye, Kömpel, Hauser, Herrmann, C. Bargehr u. s. w. Alle Schüler gedenken des Meisters mit grosser Achtung und Liebe, und stimmen ein mit Göthe's Worte aus Tasso:

Ich drücke meinen vollen, frohen Kranz
Dem edlen Meister auf die hohe Stirne.

** **Mainz**, 2. December. Zum Besten der durch die Pulver-Explosion Beschädigten veranstaltete die hiesige Liedertafel, in Verbindung mit dem Damengesang-Verein und verstärkt durch den Cäcilien- und Männergesang-Verein von Wiesbaden, unter Leitung ihres Dirigenten Herrn Marpurg am 27. vor. Mts. im hiesigen Stadttheater die Aufführung des Elias von Mendelssohn, der uns vom Musikfeste in Mannheim her noch in gutem Andenken steht. — Leider können wir jedoch von der Aufführung selbst nicht viel Gutes berichten, indem auch nicht die bescheidenen Ansprüche, die man beim Zusammenwirken solcher zahlreichen Kräfte zu machen berechtigt ist, befriedigt wurden. Die Wirkung des Orchesters, welches an sich schon in numerischer Beziehung dem Chor gegenüber eine schwere Aufgabe hatte, wurde erst recht geschwächt durch die Aufstellung aller Pulte desselben hinter dem Chor. In zu grosser Entfernung vom Dirigenten, war an ein festes Einsetzen und sicheres Mitgehen, zumal bei dem vom Dirigenten beliebten fortwährenden Tempowechsel, nicht zu denken. Erdrückt von dem Chor, konnte es seine Kraft vom Hintergrunde der Bühne aus nicht entfalten, und in der That hielt es schwer, im Zuschauerraume das wirkliche Vorhandensein eines Orchesters wahrzunehmen. Natürliche Folge hiervon waren Detonationen in den meisten Solo-Partieen, die kein allzu feines Ohr erforderten, um als solche erkannt zu werden. Die Chöre, welche, aus fremdartigen Kräften bestehend, erst am Tage der Aufführung sich zu einer Gesammt-Probe vereinigt hatten, entbehrten schon hiedurch der nöthigen Sicherheit. Doch glauben wir, dass selbst der sicherste Chor bei dem schon gerügten fortwährenden *Tempo rubato* des Dirigenten in Schwankungen gerathen wäre. Das Publicum blieb natürlich kalt.

Wenn wir bei dieser Gelegenheit uns erlauben dürfen, im Allgemeinen auf die Leistungen der hiesigen Liedertafel einen Blick zu werfen, so müssen wir leider eingestehen, dass das, was bereits in der vorigen Winter-Saison von jedem Kunstfreunde getadelt werden musste, in der diesjährigen in noch erhöhtem Grade auftritt. Wir meinen nämlich die Manie, sich Aufgaben zu stellen, zu deren Lösung weder die erforderliche Zeit, noch die erforderlichen Kräfte gegeben sind. So haben wir z. B. seit einem Monate ausser dem Elias schon die Schöpfung und Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang" (letztere sehr mangelhaft) gehört, und dem aufgestellten Programme nach, ausser den reinen Instrumentalwerken und den kleineren Piecen für gemischten Chor noch zu erwarten: einen Theil der Oper „Der letzte Maurenkönig" von Fr. Marpurg, die ganze Musik zu Weber's „Pretiosa", Chöre und Finale des zweiten Actes aus „Joseph in Aegypten" von Méhul, ferner die IX. Sinfonie mit Schlusschor von Beethoven und sogar die Passions-Musik von Bach!

Prag, 15. November. Erstes Concert des Cäcilien-Vereins im Saale der Sophien-Insel. Das höchst lobenswerthe und auf unsere Musik-Zustände so einflussreiche Streben dieses bereits durch achtzehn Jahre thätigen Vereins zeigte sich hier abermals im schönsten Lichte, denn es wurde uns eine der interessantesten Compositionen der Gegenwart vorgeführt, nämlich Ferdinand Hiller's neueste Composition für Chor und Orchester, „Die Weihe des Frühlings". Diesem modernen, beziehungsweise weltlichen Oratorium liegt ein dem Gedichte Uhland's *Ver sacrum* entlehnter Stoff, von Professor Bischoff dramatisch bearbeitet, zu Grunde, der den Moment der Gründung Rom's in kurzer, die Entfaltung der musicalischen Illustration nicht beengender Diction behandelt. Ueber die Composition selbst, so weit nach einmaligem Anhören möglich, muss gesagt werden, dass sie durchgehends charakteristisch, schwungvoll und würdig gehalten ist. Die in ihrem Gegensatze trefflich gehaltenen Chöre der männlichen und weiblichen Stimmen sind von grosser Wirkung, erstere durch die Kraft und Entschiedenheit, letztere durch den Duft und melodischen Reiz des tonlichen Ausdrucks. Die Instrumentation ist geistreich und in den verschiedenen Momenten von der passendsten Färbung. Hervorzuheben ist gleich der erste düstere, im Unisono gehaltene Chor, die Arie Nr. 4 des Priesters in *A-dur*, der Kriegerchor Nr. 7, dann der feierliche Schlusschor in *A-dur* der ersten Abtheilung mit dem interessanten Mittelsatze der weiblichen Stimmen. Im zweiten Theile fällt der Hirtenchor auf durch seine eigenthümliche Tonlage für Sopran, zwei Alti und Tenor, ferner das Terzett durch die erhebende Führung der Stimmen, besonders des Tenors, dann der vorletzte Chor: „Wir folgen dir", mit dem genial erfundenen Gegensatz der Soprane und Alte, endlich das poetische Solo-Quartett in *As-dur*, an welches sich das Finale anschliesst. Die Ausführung unter Leitung des unermüdet thätigen Directors Herrn Apt war sehr lobenswerth, und das Ensemble, worunter viele Dilettanten, massenhaft besetzt. Die Solo-Partieen führten Fr. Botschon und die Herren Lukes und Freny in vorzüglicher Art aus und erhielten verdienten Beifall. Der Besuch war sehr zahlreich.

Basel. Fräul. Francisca Veith vom frankfurter Theater hat hier in dem letzten Concerte mit einem Beifalle gesungen, wie wir ihn nur selten gesehen haben. Die Sängerin trug Mendelssohn's Concert-Arie, ein Lied von Schubert und eines von Goltermann vor, und als Glanzstück den grossen Walzer von Vengano, der mit stürmischem Applaus *da capo* gerufen wurde. Das Publicum und die Musiker von Fach wetteiferten, die ausgezeichnete Künstlerin zu feiern.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. **KÖLN, 19. December 1857.** **V. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

[Musikfest im *Cirque de l'Impératrice* — Mendelssohn's Elias — Oratorienmusik in Frankreich.]

Den 10. December 1857.

Wieder einmal kann ich meinen Bericht mit der Schilderung eines neuen Triumphes deutscher Musik in Paris beginnen.

Die Gesellschaft der *Jeunes Artistes du Conservatoire*, die ihre diesjährigen Concerte in dem geräumigen und prachtvollen *Cirque de l'Impératrice* in den *Champs Elysées* gibt, hat am Sonntag den 6. d. Mts. ihre Saison mit einer Aufführung des ersten Theiles von F. Mendelssohn's Elias eröffnet. Es war ein Musikfest zu nennen, so zahlreich waren die mitwirkenden musicalischen Kräfte, so imposant und malerisch ihre Aufstellung, so glänzend die Versammlung von Tausenden von Zuhörern. Und das alles in einem ungeheuren, prachtvoll erleuchteten Circus, dessen nördlicher Abschnitt zu einem Olymp umgeschaffen war, auf dessen Stufen die Töchter und Söhne der Musen hoch ansteigend gruppirt waren, und dessen Gipfel eine herrliche Orgel von Cavaillé-Coll krönte.

Der Dirigent der Gesellschaft, Herr Pasdeloup, hatte es gewagt, den Gedanken Habeneck's, den Elias mit grossen Massen aufzuführen, zu verwirklichen, woran jenen sein Zurücktritt aus der Oeffentlichkeit gehindert hatte. Das Wagniss — denn ein Oratorium in Paris zu Stande zu bringen, ist weit schwieriger, als in jeder kleinen Stadt von Deutschland — ist von einem ausserordentlichen Erfolge gekrönt worden. Es strömte von Zuhörern durch die Pforten des Circus hinein, und Mendelssohn's Werk machte einen Eindruck, wie ihn die pariser Musikwelt lange nicht erlebt hat, die denn an diesem Tage, zehn Jahre nach seinem Tode, dem genialen Tondichter das Opfer schuldiger Verehrung brachte.

Schon im Jahre 1851 war hier bei Brandus & Comp. ein Clavier-Auszug des Elias erschienen. Den deutschen Text, der bekanntlich aus Bibelstellen zusammengesetzt ist, hatte Maurice Bourges ins Französische übersetzt, und zwar in Versen, was hier unumgänglich nothwendig ist, da sich die Franzosen nun einmal nicht daran gewöhnen können, Prosa in Musik gesetzt zu hören. M. Bourges besitzt ein schönes Talent für solche Arbeiten, wie schon früher seine Uebersetzungen des „Paulus" und der „Passion" von S. Bach zeigten; dass ihm nicht Alles gelingt, wird keinen billig Denkenden befremden, der von der Schwierigkeit, in den doppelten Fesseln des Reimes und der bereits fertigen Töne den Gedanken-Inhalt wiederzugeben, eine Vorstellung hat. Trotz dieser Ausgabe dauerte es doch noch beinahe fünf Jahre, ehe man in Frankreich an die Aufführung eines Werkes dachte, das bereits in England und Deutschland als die vorzüglichste Composition des zu früh gestorbenen Meisters allgemein anerkannt war. Im Jahre 1856 wurde es endlich zu Bordeaux — Paris liess sich diesmal den Rang ablaufen — auf einem Musikfeste des *Congrès musical de l'Ouest* vollständig gegeben. Für die jetzige Aufführung in Paris hat ohne Zweifel die letzte zu Mannheim unter Hiller's Direction in diesem Sommer den Anstoss gegeben, und die Anwesenheit zweier deutschen Künstler in Paris, des Fräul. Bochkolz-Falconi und des Herrn Stockhausen, mag ebenfalls dazu beigetragen haben. Letzterer sang den Elias und Fräul. Bochkolz die Sopran-Partie; sie zeichnete sich ganz besonders durch den trefflichen dramatischen Vortrag der Scene der Witwe von Sarepta aus. Stockhausen's Stimme füllte zwar den weiten Raum nicht aus und würde in einem kleinen Saale mehr gewirkt haben; allein durch Ausdruck und kunstgerechten Gesang ersetzte er, was ihm an Kraft des Organs und energischer Declamation für eine so kolossale Partie ab-

geht. Die Tenor-Arie des Obadjah sang **Jourdan** recht schön. Im Ganzen mochte das ausführende Personal die Zahl von 300 doch nicht übersteigen, so dass wohl das Orchester, nicht aber der Chor der Stärke der Mitwirkenden an den rheinischen Musikfesten gleich kam. Daher rührte es denn, lag aber auch wohl mit an dem jugendlichen Feuer der *jeunes Artistes,* dass das Orchester oft zu sehr vorherrschte, namentlich bei den Solo-Vorträgen, die oft eine zartere Begleitung erfordert hätten.

Herr Pasdeloup, der allein ohne alle fremde Unterstützung an Mitteln das Unternehmen gewagt, hat für sein künstlerisches Streben durch den grossen Erfolg die vollste Anerkennung erworben. Wie sehr die wirklichen Vertreter und Freunde der Kunst sein Verdienst zu schätzen wissen, spricht unter Anderem der Schluss eines Artikels in der *Revue & Gazette musicale,* der auf die Aufführung des Elias vorbereitete, in folgenden Worten aus:

„Wenn man dieses tapfere Wagniss Pasdeloup's recht ins Auge fasst, so wird man finden, dass es eine viel bedeutendere Tragweite hat, als man anfänglich vermuthet. Neuheit und Kunst-Interesse sind nicht allein dabei betheiligt. Ist es mitten in der Strömung von frivoler Musik, welche ohne Zusammenhang, Bestand und Gediegenheit, oft fratzen- und geckenhaft und stets sinnlich, den Volksgeist tagtäglich in eine Flut von weltlichen und leichtfertigen Gedanken reisst, ist es da nicht verdienstlich, ja, nothwendig, zu versuchen, in den Massen Herz und Sinn für das Edle, Reine und Erhabene wieder zu wecken? Auf diesem Standpunkte wird die Frage eine höhere, und das Directions-Pult wird gewisser Maassen eine Kanzel sittlicher Läuterung und socialer Philosophie."

Das ist eine seltene Stimme aus der *Nation qui s'amuse* in Sachen der Kunst! — Uebrigens zeugt jener Artikel auch ausserdem von gutem Verständniss und richtiger Würdigung des Werkes. Es heisst darin unter Anderem: „Der erste Theil des Elias, den wir bei dem Musikfeste am 6. December hören werden, enthält mehrere Situationen von wahrhaft antik poetischer Grösse, welche der Meister sehr gut zu benutzen verstanden hat. Elias ist eine monumentale Gestalt, welche überall in dem ganzen Werke hervorragt. Die letzte Situation, wo der Glaube sich durch das feurige Wunder von Neuem befestigt, die Herzen sich der Reue erschliessen, und der Prophet vom Herrn den erbetenen wohlthuenden Regen erhält, bildet das Finale des ersten Theiles und ist vom Componisten bewundernswerth empfunden und wiedergegeben. Der Kampf des Elias mit den Baalspriestern ist nicht weniger grossartig aufgefasst; er ergreift besonders durch die breiten charakteristischen Contraste und durch eine hinreissende rhythmische Steigerung. Eine tief ergreifende Scene ist die Auferweckung des Knaben zu Sarepta; hier ist der dramatische Stil mit dem oratorischen auf geschickte Weise verbunden. Das Doppel-Quartett der unsichtbaren Engel, die den Elias auf seinem Wege begleiten, ist eine der lieblichsten Inspirationen. Die beiden Chöre, welche gleich Anfangs kurz nach einander folgen, haben in Hinsicht auf Factur und lyrischen Ausdruck hohen Werth; ihre Form ist breit, feierlich, musicalisch gelehrt in der gesundesten Bedeutung des Wortes. Das stammt in gerader Linie von Seb. Bach und Händel ab.

„Bei solchen Schönheiten ersten Ranges dürfen wir auch hier denselben Erfolg erwarten, den das Werk in Deutschland und in England längst errungen. Allein man verrechne sich nicht! Dieser Erfolg ist weder gesucht noch erobert durch irgend eines der gewöhnlichen und niederen Mittel, der gewaltigen, übertriebenen Effecte, die bei dem überraschten Zuhörer eine Verblendung hervorrufen, welche zu plötzlich eintritt, um eine dauerhafte Vorliebe zu werden. Mendelssohn, der ganz und gar nur den wahren, edeln Ausdruck des Inhalts und Charakters seines Stoffes wollte, ein Mann von dem klarsten Verstande und hohem sittlichem Gefühl, kannte das jetzt nur allzu bekannte Geheimniss noch nicht, die Menge durch rein materielle Reize zu verführen. Sein ehrlicher Charakter folgte keinem anderen Führer als dem Sinne für das Schöne, so wie er es empfand und begriff, und hegte einen Abscheu vor jedem Zugeständnisse, das den Launen der Mode geschmeichelt hätte und von der Festigkeit seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses verdammt worden wäre. Also nichts für die Ansichten des Tages, nichts für den wunderlichen Raptus einer ephemeren Glorie in diesem Werke von erhabener biblischer Farbe."

In einer anderen Besprechung desselben wird eingestanden, dass die Franzosen mit Unrecht keinen Geschmack an den Oratorien finden. „Woher mag es rühren? Haben die charakteristischen Grundbedingungen dieser ernsten Musikgattung zu wenig Verwandtes mit dem Nationalgeiste? oder sind bis jetzt die Gelegenheiten, die Werke dieser Art zu hören und schätzen zu lernen, so selten und so vereinzelt gewesen, dass das französische Ohr sich noch nicht für diesen Stil gebildet und hinlänglich daran gewöhnt hat? Wir wünschen, das Letztere annehmen zu dürfen. Ueberall, auch bei den Eindrücken der Kunstgenüsse, spielt die Gewohnheit eine grosse Rolle. Die Ge-

wöhnung ist eine Art Uebung der Sinne, eine bildende Erziehung, der sich auch die am besten organisirte Natur nicht immer entziehen kann. Es gehört Muth, ja, Kühnheit dazu, diese Erziehung zu unternehmen; aber es ist eine eben so ruhmvolle als schwierige Aufgabe, in Frankreich das deutsche Oratorium heimisch zu machen, so wie Mendelssohn es begriffen und von Neuem begründet hat, indem er die abgebrochene Kette der Tradition bei Bach und Händel wieder anknüpfte.

„Das Oratorium ist zwar jenseits der Alpen entstanden, aber dieses Kind Italiens hat schon sehr lange nichts Italiänisches mehr an sich. Deutschland hat es gross gezogen und zu dem gemacht, was es ist; ihm verdankt es seine Entwicklung, seinen gesunden und kräftigen Körperbau, seine männliche Kraft, seinen Ernst und seine Grösse. — Mendelssohn hatte sich die Aufgabe gestellt, die Arbeit der beiden erlauchten Patriarchen des deutschen Oratoriums und der protestantischen Kirchenmusik überhaupt wieder aufzunehmen und fortzusetzen, ohne die reichen Eroberungen der Kunst auf dem Gebiete der Harmonie und der Instrumentirung zu verschmähen."

Daneben klingt es freilich etwas komisch, wenn derselbe Referent dem Dirigenten den Rath gibt, bei künftigen Aufführungen einen Theil der Recitative zu streichen, „weil das Programm sie ersetze und die deutsche Geduld eben nicht die vorherrschende Tugend der Franzosen sei."

Dass Herr Pasdeloup es nicht gewagt hat, den ganzen Elias gleich beim ersten Male aufzuführen, kann man, wenn man die hiesigen Verhältnisse und Vorurtheile kennt, nur billigen. Das Eis muss nach und nach gebrochen werden; dass aber die Oratorienmusik jemals mit vollen Segeln das Meer von Paris befahren werde, dürfte trotz alledem zu bezweifeln sein. Es werden immer nur einzelne Gruppen, nicht die Masse der Bevölkerung, sich am Ufer sammeln und den stolzen Bau bewundern, wiewohl die Wahrnehmung, dass ein gewisser Instinct bei der jetzigen Aufführung das gesammte Publicum oft zum Beifalle hinriss, einige Hoffnung für die „Gewöhnung und Erziehung" desselben begründet. Der erste Chor, dann der Chor in *G-dur*: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet" (*Heureux qui toujours l'aime*), der Baals-Chor, der Lobgesang nach dem Strömen des Regens wurden von der ganzen Zuhörerschaft mit lautem Beifall aufgenommen. Die Chöre gingen alle recht gut, namentlich was Präcision und festen Einsatz betrifft. Die prachtvolle Wirkung der Orgel, gespielt von J. Cohen, trug nicht wenig zu dem mächtigen Eindrucke derselben bei.

Um die Zuhörer für die zweite Abtheilung des Concertes zu gewinnen, musste in der ersten für mannigfaltigere Musik gesorgt werden. Sie begann mit der Ouverture zum Freischütz, die mit Feuer ausgeführt und mit Begeisterung aufgenommen wurde. Darauf producirte Daussoigne-Méhul eine Phantasie über die Hugenotten auf einer Salon-Orgel Alexandre's, welche trotz der drei Manuale und einem Pedal dennoch in dem ungeheuren Raume keine Wirkung machte. Desto mehr gefiel eine *Meditation* für Chor und Orchester, von Gounod, der völlig wieder hergestellt ist, nach einem Präludium von J. S. Bach gearbeitet. Sie musste wiederholt werden.

Jedenfalls ist die Unternehmung von derartigen musikfestlichen Concerten ein Fortschritt für Paris, und es ist nur zu wünschen, dass die Sache Bestand habe und nicht wieder, wie so manches Aehnliche schon früher, in dem Strudel der Salon- und Virtuosen-Musik untergehe.

B. P.

Die Entstehung der Gambe*).

Die Namen der Stimmen einer Orgel sind den Instrumenten entnommen, die man im Leben vorgefunden hat. Die Orgel enthält nun in sich vereinigt alle nur denkbaren Instrumente; alle Instrumente hat man nachzuahmen gesucht, und es ist desshalb ganz gerechtfertigt, wenn man die Orgel die Königin der Instrumente genannt hat. Viele Stimmen der Orgel charakterisiren in neuerer Zeit ihren Namen nicht, und am häufigsten ist dies der Fall wohl bei der Gambe.

In frühester Zeit benutzte man zur Begleitung des Gemeindegesanges die Posaunen, von denen man vier Arten: Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Posaunen, hatte. Diese Instrumente waren in den meisten Fällen des harten Metalls wegen, aus dem sie gearbeitet waren, zu hart und scharf, und man erfand daher Posaunen von Holz, so genannte Rohr-Posaunen, von denen man auch vier Arten hatte. In heutiger Zeit hat man von diesen Rohr-Posaunen eigentlich nur noch zwei Arten, das Hautbois (die Clarinette ist eine Abart desselben und wurde erst später erfunden) für den Discant und Alt und das Fagott für den Tenor und Bass. In vielen Fällen waren diese Rohr-Posaunen auch noch zu stark, und man benutzte daher die Flöten, mit denen man auch alle vier Stimmen begleitete. Natürlich waren diese

*) Aus der Probe-Nummer des fünfzehnten Jahrgangs (1858) der bewährten Orgel-Zeitschrift Urania, herausgegeben von G. W. Körner in Erfurt.

Flöten nicht so, wie unsere, die man zur Verstärkung und Hervorhebung der Melodie braucht, sondern Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Flöten. Nun wollte man aber auch Instrumente haben, die zur Begleitung von Solo-Stellen für die Sänger benutzt werden könnten, und die so angenehm, süss, verborgen, schmachtend, einwiegend und wohlthuend klängen und aufs Ohr der Zuhörer so wirkten, wie auf die Geruchs-Werkzeuge der Duft eines Veilchens, einer Viole. Ein Veilchen macht sich durch seinen süssen Duft bemerkbar, man wird durch denselben entzückt, weiss aber nicht, von wo er kommt, da man den Ort, an dem das Veilchen wächst, kaum entdecken kann. Eben so sollte das Instrument aufs Ohr wirken. Man sollte Töne hören, von ihnen entzückt und hingerissen werden, aber nicht wissen, woher sie kommen. Man ersann daher Bogen-Instrumente, deren Ton dem Ohr so angenehm wie der Veilchenduft den Riech-Werkzeugen war, und nannte sie Violen. Zwei Arten von Violen hatte man vorzüglich, nämlich eine Viola di Gamba, d. i. Fuss- oder Knie-Viola, und eine Viola d'Amore oder Viola di Braccio, d. i. Arm-Viole oder Bratsche. Erstere benutzte man zur Begleitung des Tenors und Basses, letztere für den Discant und Alt. Heute hat man für Viola di Gamba das Violoncello und für Viola di Braccio die Bratsche. In früherer Zeit kannte man mehrere Arten von Violen, z. B. Viola di Spalla, ein jetzt ganz verschollenes Instrument, ferner Viola Pomposa, deren Erfinder J. S. Bach war. Die Viola di Gamba wurde aller Wahrscheinlichkeit nach in England aufgebracht und war vor Zeiten in allen Ländern eines der beliebtesten Instrumente. Es hatte beinahe die Form eines Cello und wurde zwischen den Knieen gehalten, Sein Ton war nicht sehr stark, aber näselnd, ohne unangenehm zu sein. Auf dem Griffbrette waren Bunde angebracht, welche, wie bei der Guitarre, den Fingern ihre Stellen anwiesen. Die Gambe hatte Anfangs in *d, g, c, e, a, d* gestimmte Saiten; um 1690 aber fügte Marais in Paris eine siebente Saite hinzu und liess die drei untersten überspinnen. Hans Hayden, Organist zu Nürnberg, erfand um 1609 ein Tasten-Instrument in Form eines Flügels, welches den Ton der Gamba nachahmen sollte und unter dem Namen Gambenwerk oder Geigen-Clavicymbal bekannt ist. Die jetzigen Violen sind später erfunden worden und eine Abart derselben. Man nennt sie kleine Violen, Violinen oder Geigen, und ihre Bestimmung war für die Oper, wo sie in Italien zuerst gebraucht wurden. Dort hatte man sogar ein Violino Piccolo, d. i. Taschengeige, die ihren Namen erhalten hat, weil man sie ihrer Kleinheit wegen gewöhnlich in der Tasche zu tragen pflegte. Sie stand in der Stimmung um eine Quarte höher als die gewöhnliche Geige.

Viola di Gamba als Orgelregister müsste demnach das schwächste und zarteste Register einer Orgel sein; es gibt hin und wieder auch noch alte Orgeln, in denen dieses Register wirklich sehr zart, fein und dünn ist. Neuere Orgelbauer aber bauen dieses Register ganz anders, sie intoniren es scharf, spitz und stark, um es als Kraftstimme, mit einer gedeckten Stimme sogar als Rohrstimme, gebrauchen zu können. Unrecht ist es freilich, dass so viele Orgeln keine Rohrstimmen haben. In jeder, sogar der kleinsten, Orgel müsste ein Rohrwerk sein. Da dieses der Fall nicht ist, so sucht man durch Gamba und einen Gedackt diese Stimmen zu ersetzen. Salicional heisst Weidenrohr, Weidenpfeife, und klingt viel stärker als Gamba. In den Orgeln beobachtet man aber das Umgekehrte: Salicional ist meist fein und dünn, Gamba aber krass und scharf.

Es lassen sich keine Normalregeln über die Combinationen der Register feststellen, weil nicht alle gleich benannten Register in allen Orgeln gleich sind, und weil ferner nicht alle Kirchen- und Orgel-Chöre gleich gross und akustisch gut gebaut sind. So viel ist aber wohl richtig, und die Beobachtung bei fast allen neuen Orgeln wird es bestätigen, dass Gamba, allein gespielt, zähe und schlecht anspricht, und sich daher nicht gut macht, mit Hohlflaut oder Gedackt vereinigt aber sehr wohlthuend wirkt.

Berlin. Th. Mann.

Beurtheilungen.

Für Gesang.

Carl Debrois van Bruyck, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und dem Königlich Preussischen Musik-Director Herrn Dr. Karl Löwe verehrend zugeeignet. 3. W. 2. Hefte. Wien, Mechetti. à 20 Sgr.

Der junge, ernst strebende Componist der Tonbilder für Pianoforte, die in diesen Blättern bereits anerkennend angezeigt sind, hätte sich recht klar machen sollen, worin die Vorzüge Löwe'scher Balladen bestehen, dann würde er seinem Vorbilde noch glücklicher nachgestrebt haben. Vorzüge, die den Balladen aus Löwe's Glanzzeit zugestanden werden müssen, sind: glückliche Textwahl, namentlich historisch-plastischer Art; der Sänger, nicht der Clavierspieler, steht in erster Linie; bei reicher Erfindungsgabe

eine edle Popularität, die möglichst dankbar verwerthet wird.

Gleich die erste Nummer des van Bruyck'schen Werkes, „Das Glück" von F. Hebbel, ist, weil abstract, wenig zur Composition geeignet. Was den zweiten Punkt betrifft, so steht der Clavierspieler überwiegend in erster Linie, was auch an einigen langen Nachspielen zu merken ist, und endlich wäre auch hier und da etwas weniger Künstlichkeit zu wünschen gewesen, z. B. in den Liebesliedern, Nr. 6 in *E-dur* und Nr. 7 in *As-dur*, $^{12}/_{8}$-Tact.

Die vorliegenden acht Nummern lassen sich füglich in drei Gruppen bringen: 1) Nr. 2, „Sturmabend", mit einem krassen Texte von F. Hebbel, dessen Gegensätze in Sturmwind-Kosen und Kosen-Tod bestehen; Nr. 3, „Am Runenstein", von H. Heine, das musicalisch gelungenste dieser Gruppe, und Nr. 5, „O, öffne die Thür mir", von R. Burns, wo es zuletzt zwei Leichen gibt. Also schauerliche, sehr melancholische Texte. 2) In schmerzlich-sehnsüchtige Liebeslieder von E. Kuh, Nr. 6 und 7, und 3) in sinnig heitere und freundliche. Nr. 1, abgesehen von dem Hebbel'schen abstracten Texte, Nr. 4, „Der vom Himmel gefallene Stein" von Hafis, ein auch musicalisch recht eingängliches, weil einheitvolles Lied, und Nr. 8, „Gross ist des Sommers Macht", von E. Kuh, eine recht niedliche Composition.

Ein lobenswerther, sichtbarer Ernst, der seinen Vorwurf im Kerne zu erfassen sucht, zieht sich durch sämmtliche Compositionen hindurch. Auf zweierlei erlauben wir uns den Componisten noch aufmerksam zu machen: 1) unnütze Härten, weil unschön, zu vermeiden, namentlich den Claviersatz hübsch rein und sauber zu halten, und 2) auch den Umfang der Singstimme im Auge zu behalten. Z. B. Nr. 3 verlangt einen Umfang von klein *ais* bis zweigestrichen *fis*. Für welche Stimme ist das Lied geschrieben?

Wir geben dem ersten Hefte den Vorzug; Nr. 3, „Am Runenstein", und Nr. 4, „Der vom Himmel gefallene Stein", zeugen nach ernster und lieblicher Seite hin von Gesundheit und Frische in der Erfindung, und werden mit Recht sehr ansprechen. ┼┼┼

Für Pianoforte.

Grand Sonata, composed for and respectfully inscribed to „Fräulein Dorchen Langbein" *by Dr.* Gleitsmann. (Ohne Werkzahl.) *Price* 5 *Sh. London, J. Alfred Novello.*

Ein merkwürdiger Titel! Die deutschen Namen „Dorchen Langbein — Dr. Gleitsmann" in englischer Umgebung — und *Grand Sonata*, ohne Bezeichnung des Instrumentes, für welches sie geschrieben! Vielleicht hat der Componist gedacht, dass sich bei der Widmung an eine Dame das Clavier von selbst versteht. Ob der letzte Satz aber vor weiblichen musicalischen Ohren Gnade gefunden hat? Schwerlich; er ist, um mit dem schwächsten Theile der Sonate zu beginnen, sehr langweilig, wiewohl er nur (?) 9 Seiten füllt, der erste hingegen 13, sage dreizehn Folio-Seiten.

Hier, im ersten Satze, *C-moll*, $^{4}/_{4}$-Tact, scheinen denn allerdings allerhand verliebte Grillen in *Moll* und *Dur* ihr Spiel zu treiben. Einmal bis zum Tode betrübt: [Notenbeispiel], dann wieder himmelauf jauchzend: [Notenbeispiel].

Der reelle musicalische Gedanken-Inhalt hätte zum Vortheil des Ganzen füglich etwa auf die Hälfte der Seitenzahl gebracht werden können. Der Satz schweift offenbar zu sehr in die Breite, ist aber doch der bedeutendste der Sonate. Das Scherzo, *F-moll*, mit seinen nicht leicht auszuführenden Octav-Sprüngen und dem ernsten, andächtigen Trio in *Des*, das einen Gegensatz zum etwas wilden, springenden Scherzo bildet, ist ganz hübsch. Dagegen leidet das Adagio in *A-dur* (vorher *C-moll*, *Es-dur*, *F-moll*, *Des-dur*!) an Ueberschwänglichkeit, auch in Hinsicht auf die sehr schwierige Ausführung, die theils in sehr weiten, andauernden Sprüngen der linken Hand, theils im Ueberschlagen der Hände besteht. Es macht den Eindruck, als ob ein wohl befestigtes Herz im Sturm genommen werden sollte. Ob aber die aufgebotenen Mittel im Verhältniss zum Gedanken-Inhalt stehen, das ist eine andere Frage. Der nun folgende letzte Satz ist aber ein prächtiges Abkühlungsmittel gegen alle vorangegangenen Ueberschwänglichkeiten. Man stelle sich dieses alte Zopf-Thema



in allen *Dur*- und *Moll*-Tonarten mit so und so viel Sequenzen einmal lebhaft vor, und man wird kein Verlangen tragen, seine Finger mit den Tasten dieses Satzes in Berührung zu bringen.

E. Pauer, Sonate pour Piano et Violoncelle. Op. 45. Mainz, Schott. 3 Fl. 12 Kr.

Dieser Componist weiss, was er will. Er wollte ein ansprechendes, dankbares Duo für Pianoforte und Cello für anständige Unterhaltungs-Musik suchende Dilettanten schreiben, und das hat er als ein alter Praktiker mit festem, sicherem Griff gethan in fasslich übersichtlicher Weise. Dem Cellospieler ist an den nöthigen Stellen der Fingersatz angegeben. Es klingt und wird in den Kreisen, für welche es bestimmt ist, gern gespielt werden. Erster Satz: *A-dur*, $^{2}/_{4}$-Tact (Mittelsatz in *E*). Zweiter Satz: *Andantino quasi Allegretto* in Liedform, *D-moll*, $^{6}/_{8}$, *D-dur*, $^{2}/_{4}$, *D-moll.* Dritter Satz: Finale, *A-dur*, $^{4}/_{4}$-Tact. Die Cantilene des Mittelsatzes wird erst vom Cello in *G*, später in der Dominante vom Pianoforte vorgeführt, nachher ganz eben so transponirt in *C* und *A*. — An eine Beethoven'sche *A-dur*-Sonate hat man also dabei nicht zu denken — das versteht sich von selbst. †††

Für Orgel.

1. C. H. G. Davin, Op. 5, Hülfsbuch für angehende Organisten. Heft 1. Vorspiele in den gebräuchlichsten *Dur*-Tonarten. Preis 10 Sgr. — 2. D. H. Engel, Op. 17, Zwanzig leichte Präludien und Choral-Vorspiele. Herrn Musik-Director E. Hentschel gewidmet. Preis 10 Sgr. — 3. J. G. Herzog, Op. 22, Zwölf Orgelstücke zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. Seinem Freunde F. Güll gewidmet. Preis 15 Sgr. — 4. Aug. Mühling (geb. 1780, gest. 1847). Orgel-Compositionen. Lieferung 1—4. 12 Nachspiele. Preis 1 Thlr. — 5. A. G. Ritter, Op. 29, Album für Orgelspieler. 1. Abtheilung: Präludien und Modulationen. 2. Abtheilung: Choral-Vorspiele. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. — 6. G. W. Körner, Evangelisches Kirchen-Präludienbuch. Heft 1—6. 18 Sgr. (Alle im Verlag von G. W. Körner in Erfurt.) — 7. C. H. Rinck, Op. 107, 36 Nachspiele für die Orgel. Zweite Auflage, besorgt durch Wilhelm Greef, Lehrer und Organist zu Moers. Essen, Verlag von G. D. Bädeker. Ohne Angabe des Preises. — 8. Selmar Müller, 36 Vorspiele zu den gebräuchlichsten Choral-Melodieen. Herrn Seminar-Director Dr. Steinberg zugeeignet. Wolfenbüttel, L. Holle. Preis 10 Sgr. — 9. Ch. H. Zahn, Op. 30, Zwölf Präludien. Nürnberg, L. Schmidt. Ohne Angabe des Preises.

Vorliegende Sammlungen von Vor- und Nachspielen sind zu dem Zwecke, wofür dieselben componirt sind, sämmtlich zu empfehlen, vorzüglich denjenigen Organisten, denen es an Talent und Kunstbildung mangelt, etwas Gutes zu improvisiren, und denen es daher zu rathen ist, lieber zu gedruckten Sachen ihre Zuflucht zu nehmen, als die Gemeinde durch sinn- und planloses Herumphantasiren zu langweilen. Dass auch die bedeutenden Männer im Fache der Orgel-Literatur sich dann und wann herablassen, etwas für die schwächeren Kunstbrüder zu liefern, ist sehr anerkennenswerth, wenn man auch gedachte Männer nicht nach solchen Erzeugnissen (die sich neben ihren grösseren Werken wie Papierschnitzel von der Schreibtafel ausnehmen) vollständig beurtheilen kann, eben so wenig wie z. B. Hummel und Moscheles nach der Menge von Kleinigkeiten, die diese für den Clavier-Unterricht schrieben. Unter den vorerwähnten Sammlungen sind Nr. 2, 4 und 5 ihres Inhalts wegen besonders zu empfehlen, Nr. 6 durch seine beispiellose Billigkeit, denn für 18 Sgr. bekommt man eine Auswahl von 114 Choral-Vorspielen von Kühmstedt, Töpfer, Markull u. A. Die übrigen zeugen alle von guten Studien und gediegenem Streben, wenn auch andere, wie z. B. die Rinck'schen, nicht von einer gewissen Monotonie frei zu sprechen sind. Dass diese Orgelsachen sowohl den katholischen wie den evangelischen Lehrern und Organisten zu empfehlen sind, wollen wir schliesslich noch hinzufügen. V. D.

Aus Hannover.

Den 14. December 1857.

Nach einer Pause von vier Jahren erklang vor unseren Ohren am 30. November endlich einmal wieder eine Oper von Heinrich Marschner, sein „Templer". Sie wurde mit wahrhaft unerhörtem Beifallssturme aufgenommen und am 6. und 13. December unter gleichem Enthusiasmus wiederholt. Nach langem Harren und vielen Wagner-Leiden erschien dem Publicum, das nach musicalischem Lebenstrank dürstete, diese charaktervolle und melodieenreiche Musik als eine neue und wahre Offenbarung derselben, und seine Begeisterung kannte keine Schranken des Hoftons und der Etiquette, zumal da Ihre Majestäten der König und die Königin in vollem Maasse dieselbe theilten und den Componisten, ihren Hof-Capellmeister, wiederholt in die königliche Loge entbieten liessen und ihn mit Lob und Ehren überschütteten.

Die Intendanz gab die Oper die ersten beiden Male ausser Abonnement; trotzdem war das Haus beide Male überfüllt. Als bei der zweiten Vorstellung Niemann (Ivanhoe) den zweiten Vers seiner Romanze: „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" eben so wie bei der ersten Aufführung wiederholen musste, trat er vor das Directions-Pult Marschner's und begann mit den Worten: „Wer ist der Meister hochgeehrt?" ein Preislied auf ihn, das einen solchen Jubel erregte, dass Alles mit sang: „Du stolzes Deutschland freue dich!" und auf der Bühne Ritter und Volk hervortraten, die Fahnen schwenkten und in den Jubel einstimmten. Gestern Abends war der Beifall gleich stark und des Hervorrufens kein Ende; Marschner musste nach jedem Actschlusse auf der Scene erscheinen — man glaubte sich aus dem kalten Norden und dem sonst so bedächtigen Hannover nach Wien oder nach Italien versetzt.

Die Ausführung war eine ausgezeichnet gute; Chor und Orchester, die bekanntlich vortrefflich sind, übertrafen sich dennoch selbst. Die Ausstattung war in jeder Hinsicht prachtvoll. Unter den Darstellern errang sich Fräul. Tettelbach als Rebecca sowohl im Gesange wie im Spiel den ersten Preis. Ihr zunächst standen die Herren Niemann als Ivanhoe und Rudolph als Bois Guilbert. So hat denn diese Oper, die durch zufällige, wir wollen nicht glauben absichtliche, Hindernisse mehrere Jahre lang von unserem Repertoire verschwunden war, ihrem Schöpfer einen Triumph bereitet, der, so wohlverdient er auch ist, doch alles hier Dagewesene weit überstrahlt. 12.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Den 15. December 1857.

Ein neues Werk von Ferdinand Hiller: Saul, Oratorium in drei Theilen nach der heiligen Schrift, Text von Moriz Hartmann — wurde in diesem Concerte zum ersten Male aufgeführt. Die vereinigten musicalischen Kräfte Kölns, im Orchester bei den Streich-Instrumenten auch noch durch die Mitwirkung auswärtiger Künstler verstärkt, bildeten eine Zahl von nahezu 300 Personen auf der Tonbühne. Die Soli waren folgender Maassen besetzt: Saul (Bariton), Herr M. DuMont-Fier; Michal, seine Tochter (Sopran), Fräul. Remond vom hiesigen Stadttheater; Samuel (Bass), Herr Reinthaler; die Hexe von Endor (Alt), Frau B.; David (Tenor), Herr Göbbels; Jonathan (Tenor), Herr A. Pütz.

Die Ausführung unter der sicheren Leitung des Componisten war ungeachtet mancher nicht unbedeutenden Schwierigkeiten in Chor, Soli und Orchester überall eine sehr gelungene. Das Ganze hatte nicht nur ein festliches Ansehen, sondern wurde durch den über alle Maassen glänzenden Erfolg zu einem wirklichen Feste für den genialen Schöpfer dieses kolossalen Tonwerkes und für die Stadt Köln, deren Bevölkerung durch beinahe anderthalb Tausend Zuhörer repräsentirt war, weil sie, von freudigem Stolze bewegt, den grossen deutschen Meister den ihrigen nennen konnte. Ueberall, wo nur ein musicalischer Abschnitt es erlaubte, brach der lauteste Beifall aus; am Schlusse des ersten Theiles schon wurde Hiller mit Beifallrufen und immer wiederholtem Applaus gefeiert, und eben so wieder nach dem zweiten Theile und am Ende des Ganzen. Wir haben das hiesige Concert-Publicum noch nie zu so lebhafter Theilnahme angeregt gesehen; das Werk hat an 50 Nummern, es dauerte von 6 Uhr 40 Minuten bis 10 Uhr (einschliesslich 20 Minuten Pause), und dennoch blieb die Spannung des Publicums dieselbe, und der Beifall steigerte sich bis zum Ende.

Wir werden in den nächsten Nummern das Oratorium ausführlich besprechen und fügen hier nur noch bei, dass unserer Ueberzeugung nach seit Mendelssohn's Tode nichts geschrieben worden ist, was diesem neuesten Werke Hiller's an die Seite gestellt werden könnte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag den 13. d. Mts. gab der Männergesang-Verein auf dem Gürzenich ein Concert zum Besten der in Mainz vom Unglück Betroffenen. Es wurde mit einem recht hübschen Gelegenheits-Gedichte auf die Erneuerung des Gürzenich von Herrn Ph. M. Klein, welches dem Festchor von Franz Lachner untergelegt war, eröffnet. Das Programm enthielt eine schöne Auswahl von Gesängen, z. B. „Frühlingsnahen" von C. Kreutzer, „Sonnenaufgang" von F. Hiller, den „Waldchor" aus R. Schumann's Pilgerfahrt der Rose — dieses Mal mit Instrumental-Begleitung und von schöner Wirkung im Gesange, wenn auch die Begleitung Manches zu wünschen liess —, Mendelssohn's „Der frohe Wandersmann", Mozart's *Ave verum*, J. Becker's „Kirchlein", zwei Volkslieder von Silcher, Doppelständchen von A. Zöllner, Festgesang an die Künstler von Mendelssohn. Dazwischen aus Berücksichtigung des Sologesanges: „Lorber und Rose" von E. Greil durch die Herren A. Pütz und Th. Göbbels, Toast von A. Zöllner (A. Pütz und Solo-Quartett), „Wenn du im Traum wirst fragen" von A. Schäffer für Tenor-Solo (Th. Göbbels) mit Brummstimmen, und zwei Lieder am Pianoforte, von Th. Göbbels vorgetragen. Es wurde den ganzen Abend sowohl vom Chor als von den Solisten vortrefflich gesungen; es herrschte in den Vorträgen eine erhöhte und schwunghafte Stimmung. Der Saal war zu ebener Erde bis auf den letzten Platz gefüllt, und auf der Galerie befanden sich auch noch einige Hundert Personen. Die städtische Verwaltung hatte das Local unentgeltlich hergegeben. Alle diejenigen, welche den Verein bisher nur im Casinosaale und nicht in grossen, akustisch vorzüglichen Räumen, wie die Hallen in England es sind, gehört hatten, konnten erst jetzt in dem neuen Prachtsaale des Gürzenich sich überzeugen, was für eine Fülle von Klang in seinem Gesammtton und welche Kunst in den Schattirungen des Vortrags vorhanden ist. Das thaten sie denn aber auch redlich, und bekundeten es durch lebhaften Beifall.

Die berühmte Altistin Miss Dolby aus London, welche die Einladung der Direction der Gesellschafts-Concerte, um in einem der nächsten zu singen, angenommen hatte, ist durch Kränklichkeit ihrer Mutter zurückgehalten worden und hat ihre Kunstreise nach Deutschland für diesen Winter ganz aufgegeben, was sehr zu bedauern ist.

Von der Abtheilung Rotterdam des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst ist Herr Capellmeister F. Hiller eingeladen worden, in dem Concerte am 18. d. Mts. sein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" zu dirigiren. Er war jedoch verhindert, dem ehrenvollen Antrage Folge zu geben.

Bonn. Im zweiten Abonnements-Concerte unter Leitung des Herrn A. Dietrich kam Haydn's Schöpfung zur Aufführung. Das Werk war mit grosser Sorgfalt einstudirt, und obgleich der Chor in Bonn mehr wie in anderen Städten dem Wechsel der Persönlichkeiten unterworfen ist, so scheint doch der Eifer und die Umsicht

des Dirigenten eine wesentliche Vervollkommnung desselben in Vortrag und Wohlklang hervorgebracht zu haben. Das Publicum spendete der feurigen und correcten Ausführung einen mehr wie gewöhnlichen Beifall, viele Chöre wurden lebhaft applaudirt, und es zeigte sich aufs Neue, dass das, was aus vollem Herzen und in höchster Einfachheit der Kunst der jugendlich frische Greis geschaffen, für immer das Muster echter Schönheit bleiben wird, eine Schöpfung, von der man wirklich sagen kann, dass alles, was ihr Schöpfer gemacht, „sehr gut" war.

Zu dem Gelingen des Ganzen trug die Ausführung der Soli wesentlich bei. Die Sopran-Partie (Gabriel und Eva) hatte Frau Platzhof aus Düsseldorf freundlich übernommen. Diese Dilettantin, im Besitz einer wohllautenden, klaren Stimme, hat ihre schöne Naturgabe in echt künstlerischer Weise ausgebildet, und könnte manchen Sängerinnen von Fach als Muster reiner Intonation, eleganter Coloratur und tief empfundenen Vortrages dienen. In einer Zeit, wo die Verschiedenartigkeit der zu lösenden Aufgaben, die materielle Richtung des Publicums, auch eigene Verblendung die Sänger von Fach von ernsten Studien immer mehr entfremdet, andererseits der Dilettantismus den Reiz der Kunst in flüchtigem Genusse sucht, und bei eigener unvollkommener Ausführung sich behaglich genügen lässt, gehört Frau Platzhof zu den seltenen Erscheinungen derer, die nicht eher ruhen, bis sie etwas in sich Fertiges und Vollkommenes zu leisten im Stande sind. Ihre Partieen, namentlich die beiden Arien, rissen das Publicum zu stürmischem Beifalle hin. Herr Platzhof sang den Adam und ärntete durch seine angenehme Baritonstimme, deren sorgfältige Ausbildung in sicherer Intonation und schöner Aussprache zu erkennen war, verdienten Beifall. Den Uriel sang Herr Göbbels aus Aachen; derselbe ist in letzter Zeit vielfach mit grosser Anerkennung genannt worden; vielleicht war er an jenem Abende nicht wohl disponirt, denn obschon er die zarten Stellen zu schönem Ausdruck brachte, vermisste man doch im Ganzen eine gewisse Männlichkeit des Ausdrucks und die Grösse des Oratorienstils, dem jede Sentimentalität fremd bleiben muss. Die Partie des Raphael hatte Herr Reinthaler aus Köln übernommen, und man konnte von dem Tondichter des Jephta erwarten, dass er echt musicalisch und mit wahrem Ausdruck singen werde. Doch bot er überdies Gelegenheit, sich an dem Wohllaut seiner kräftigen und umfangreichen Bassstimme zu erfreuen, und in maassvoller Verwendung der Mittel und Wahrheit der Declamation seine künstlerische Durchbildung zu erkennen. Das Publicum zollte ihm lebhaften Beifall.

Unter diesen Umständen war der Eindruck des Ganzen ein höchst befriedigender und gab ein erfreuliches Zeichen von dem kräftigen Aufschwunge, den die musicalischen Verhältnisse Bonns in den letzten Jahren durch umsichtige Leitung und allgemeinere Theilnahme genommen haben. △

Aus Crefeld. Wenn unsere Stadt von je her der Musik, besonders dem Gesange, eine Stätte bereitet hat, so ist in den letzten Jahren vorzugsweise das löbliche Streben hervorgetreten, der classischen Musik auch hier den ihr gebührenden Platz einzuräumen und die grossen Tonschöpfungen unserer Heroen zur Aufführung zu bringen. Der Sing-Verein, dem seit mehreren Jahren der Königliche Musik-Director Herm. Wolf vorsteht, dessen unermüdliches Wirken und Schaffen die trefflichsten Früchte trägt, ist eigentlich der ausführende Theil der jährlich hier Statt findenden vier oder sechs Abonnements-Concerte. Im verflossenen Jahre gelangten neben anderen bedeutenden Werken zur Aufführung: „Die Zerstörung Jerusalems" (unter Mitwirkung der Damen Fräulein Deutz und Ueltzen und der Herren Koch und Schiffer aus Köln); „Der Lobgesang" von Mendelssohn-Bartholdy (unter Mitwirkung von Fräul. Deutz); die VII. Sinfonie von L. v. Beethoven; die VIII. Sinfonie von L. v. Beethoven; die Ouverture zu Calderon's „Dame Kobold" von C. Reinecke, und zwar unter persönlicher Leitung des Componisten; „Die Schöpfung" von Haydn (unter Mitwirkung von Fräul. Thelen aus Düsseldorf und der Herren Göbbels aus Aachen und Bemmerts von München). Diese Angaben dürften schon genügen, um das Eingangs Gesagte zu bestätigen. Das erste Concert der diesjährigen Saison fand unlängst Statt. Die Ouverture zu „Iphigenie" von Gluck eröffnete das Concert in glänzender Ausführung. Fräul. Wolfel vom düsseldorfer Stadttheater sang die Sopran-Arie aus dem „Vampyr" mit entschiedenem Glück; doch grösserer und auch wohlverdienter Beifall wurde der Künstlerin beim Vortrage mehrerer Lieder; namentlich erfreute sich Schumann's Lied „Die Stille" einer so sorgfältigen Behandlung, einer so zarten Durchführung, dass das zahlreich anwesende Publicum rauschenden Applaus spendete. Herr Amels jun. trug mehrere Pianoforte-Soli mit schönem Anschlag und sauberem Spiel vor. Das Finale aus „Euryanthe" gab dem Chor Gelegenheit, seine Kraft und Fülle zu entfalten. Die Ausführung dieses Bruchstückes aus dem herrlichen Werke Weber's zeigte, dass Dirigent und Sänger es mit Liebe studirt hatten. Den Schluss des Concertes bildete die Sinfonia Eroica von Beethoven. Das grossartige Werk gelangte würdig zur Aufführung und fand eine begeisterte Aufnahme. In dem nächsten Concerte wird Mendelssohn's „Paulus" zur Aufführung gelangen. *△*

** **Mainz,** 7. December. Unter der tüchtigen Leitung des Herrn Capellmeisters Fr. Lux gab am 29. v. Mts. der mainzer Männergesang-Verein in Verbindung mit dem Liederkranze und einigen Mitgliedern des Vereins für Kirchenmusik im hiesigen Stadttheater ein Concert zum Besten der durch die Pulver-Explosion Beschädigten. Zur Aufführung kamen: Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, O-Isis-Chor, die beiden Männerchöre „Forschen nach Gott" von Kreutzer und „Der fromme Wandersmann" von Mendelssohn, Kriegers Gebet (mit Blas-Instrumenten) von Fr. Lachner, Ouverture und Chor der Verschworenen aus Spontini's Ferdinand Cortez, Romanze aus Euryanthe, gesungen vom Herrn Tenoristen Zellmann, Adagio und Variationen für Flöte von Fürstenau, mit rauschendem Beifall vorgetragen von Herrn Schulz vom herzoglichen Hoftheater in Wiesbaden, und zum Schluss das Jagdlied (Männerchor mit Blas-Instrumenten) von Storch. Ueber die Aufführung selbst herrscht nur die Eine Stimme, dass seit langer Zeit hier in Mainz kein Concert gewesen ist, welches wie dieses in jeder Nummer so vollkommen befriedigte.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. KÖLN, 26. December 1857. V. Jahrgang.

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Dritter Theil.

I.

Was man in der fortgesetzten Arbeit Jahn's über Mozart's Leben und künstlerisches Schaffen in Bezug auf urkundliche und gewissenhafte Forschung, auf Art und Weise der Bearbeitung und auf Darstellung findet, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, da die beiden ersten Theile in Jedermanns Händen sind. Der so eben versandte dritte Theil ist seinen Vorgängern in allen diesen Beziehungen ganz ähnlich, nur müssen wir gleich von vorn herein bemerken, dass er biographisch noch anziehender ist, als jene.

Wenn bis hieher die Entwicklung des jungen Künstlers unter der Leitung und Ober-Aufsicht des Vaters ausführlich dargelegt wurde, so schildert uns dieser Band nun den selbstständig gewordenen Mozart, dessen Selbstbewusstsein so erstarkt ist, dass es in sein Leben eingreift und Plane und Entschlüsse auch für die äussere Gestaltung desselben erzeugt und zur Reife bringt.

Das vierte Buch der Biographie, das dieser Theil enthält, führt uns nämlich nach Wien, welches der eigentlich fruchtbare Boden für das Gedeihen seiner künstlerischen Grösse werden sollte. Nach der Ueberschrift soll das vierte Buch die Jahre 1781—1791 umfassen; allein die eilf Abschnitte, welche der dritte Theil auf 465 Seiten (nebst 48 Seiten Beilagen) bringt, gehen nicht so weit, sondern nur bis auf einige Jahre nach der ersten Vorstellung der „Entführung aus dem Serail" (1782, 12. Juli), so dass also die Geschichte der Jahre, in denen Figaro's Hochzeit, Don Juan, *Così fan tutte*, Zauberflöte, Titus, *Requiem* u. s. w. entstanden sind, einem vierten Theile, der dann wohl das ganze Werk abschliessen wird, vorbehalten bleibt. Für die Kunstgeschichte kann eine so gründlich gearbeitete Biographie nicht wohl zu lang werden; ob aber nicht für die Künstler und Kunstfreunde zu theuer, das ist eine andere Frage oder vielmehr keine Frage.

Der erste Abschnitt erzählt uns das Verhältniss Mozart's zu seinem Fürsten, dem Erzbischofe Hieronymus von Salzburg, während dessen Hofhaltung in Wien. Es war

das eines durch fürstliche Launen und unerhörte Grobheiten gehudelten und misshandelten Bedienten. Nicht genug, dass an dem Mittagstische im Palast die zwei Kammerdiener oben an, dann Mozart, die zwei Köche und der Zuckerbäcker nebst zwei italiänischen Musikern sassen, auch an den gemeinsten Schimpfwörtern liessen es Seine Hochfürstlichen Gnaden nicht fehlen. Auftritte, in denen es hiess: „Er Lump, Lausbub, scheer' Er Sich weiter!" kamen häufig vor, und nur die ängstliche Sorge des Vaters vermochte so viel über Wolfgang, dass er so lange wie möglich aushielt.

Endlich aber riss ihm die Geduld; er gab am 9. Mai 1781 seine Entlassung ein und schrieb dem Vater unter Anderem: „Was Wunder, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr, im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke, ganz ausser mir, das: Scheer' Er Sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe. — — Ich wusste nicht, dass ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. — — Leben Sie wohl und freuen Sie Sich, dass Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben!"

Die ganze Noblesse war auf Mozart's Seite. Dennoch verlangte der Vater Zurücknahme des Entlassungs-Gesuches. Aber Wolfgang blieb fest, wiederholte das Gesuch drei Mal, aber Niemand wagte, es dem Erzbischofe vorzulegen. Endlich ging Mozart selbst mit seinem Schreiben in den Palast, wo er schon längst nicht mehr wohnte. Hier empfing ihn Graf Arco, der *Alter ego* des Erzbischofs, tractirte ihn mit Flegel, Bursch u. s. w., und warf ihn mit einem Fusstritt zur Thür hinaus! Das geschah am 8. Juni 1781 zu Wien! Jahn sagt: „Ob dieser Excess auf hochfürstlichen Befehl geschah, wusste Mozart nicht gewiss; jedenfalls war der gräfliche Diener seines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöschliches Brandmal sie ihrem Namen aufgedrückt haben."

Mozart war ausser sich und schrieb seinem Vater, dass er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn treffe. Der Vater erschrak vor einem solchen Attentat gegen einen adeligen Herrn; aber Wolfgang antwortete: „Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe, als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm zu Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe; zum Schlusse aber muss ich ihm doch schriftlich versichern, dass er gewiss von mir einen Fuss im A — und noch ein paar Ohrfeigen zu erwarten hat."

Seit einigen Jahren hatte der Kaiser Joseph II. ein National-Theater begründet. Er hob ferner das Ballet und die italiänische Oper auf, und an die Stelle der letzteren sollte „ein National-Singspiel" treten. Der Anfang wurde 1778 mit Umlauf's „Bergknappen", einer kleinen Operette, gemacht. Graf Rosenberg hatte seit 1776 die Ober-Direction des Theaters erhalten, und durch ihn bekam Mozart Ende Juli 1781 den Text von Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail.

Die Oper sollte bereits im September bei Anwesenheit des Grossfürsten Paul gegeben werden. Mozart arbeitete rasch daran und liess schon nach acht Tagen die Gräfin Thun hören, was fertig war. Sie war ungemein zufrieden damit. Er schreibt aber: „Ich gehe in diesem Punkte auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht Alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen." — Später erfuhr er, dass „das Grossthier" (S. 47) erst im November komme, und war „froh, seine Opera mit Ueberlegung schreiben zu können". Allein sie wurde fürs Erste ganz zurückgelegt, da man bei Hofe andere Verfügungen getroffen hatte. Gluck's Iphigenie in Tauris und seine Alceste wurden gegeben.

Mannigfache Beschäftigungen nahmen ihn darauf in Anspruch; doch schlief die Oper nicht. Am 8. Mai 1782 schrieb er: „Gestern war ich bei der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten", — und am 29.: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen; ich freue mich recht sehr auf diese Oper, das muss ich Ihnen gestehen."

„Er hatte gute Ursache dazu" — so fährt Jahn fort —, „denn er konnte des Erfolges sicher sein. Aber leicht wurde ihm die Sache auch jetzt nicht gemacht; er hatte mit starken Cabalen zu kämpfen, und es bedurfte des bestimmten Befehls des Kaisers, damit die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. War die Erwartung des Publicums gespannt gewesen, so wurde sie nun durch den Erfolg der Oper vollständig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Da-Capo-Rufen nahmen kein Ende, und wiederholte Aufführungen folgten rasch auf einander."

„Gestern", schreibt M. (20. Juli 1782), „ist meine Oper zum zweiten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, dass gestern noch eine stärkere Cabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verwischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien

konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schluss-Terzett; da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht Alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für diesmal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, dass ich mich nicht kannte, so wie auch Adamberger, und sagte gleich, dass ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweiten Acte wurden die beiden Duetts, wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fliessen, u. s. w. wiederholt. Das Theater war noch fast voller, als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrten Sitze mehr haben, weder auf dem *Noble Parterre*, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwei Tagen 1200 Fl. getragen." — Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heisst es:

„Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren*) mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freitag soll sie wieder sein, ich habe aber dawider protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält." Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch, und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen". Im Laufe des Jahres ward sie sechszehnmal aufgeführt, und als Anfangs October der Grossfürst mit seiner Gemahlin auf der Rückreise wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren," schreibt er dem Vater (19. October 1782), „theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen."

Kaiser Joseph hatte erreicht, was er sich zum Ziele gesetzt hatte, die deutsche Oper war begründet; allein er schien die Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, selbst nicht gehörig zu ermessen. Er besass übrigens eine gründliche musicalische Bildung, war ein Sänger (Bassist) von vortrefflicher italiänischer Schule, spielte Violoncell, Viola und Clavier, las mit grosser Fertigkeit vom Blatte und war ein gewandter Partiturspieler. Das Urtheil, welches er über die Entführung äusserte: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" ist eben so bezeichnend für die Richtung seines Geschmacks, als Mozart's freimüthige Antwort: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig ist," den Künstler ehrt, der seines Strebens und seiner Kraft sich wohl bewusst ist. Im Allgemeinen zollte man der Oper einen rückhaltslosen Beifall. Fürst Kaunitz, ein feiner Kunstkenner und leidenschaftlicher Freund des Theaters, liess sich den jungen Componisten vorstellen, empfing ihn auf die schmeichelhafteste Weise und blieb auch fernerhin sein Gönner und Fürsprecher Der Altmeister Gluck, die vornehmste Persönlichkeit in der musicalischen Welt, wünschte die Oper zu hören, die so viel Aufsehen erregte; auf sein Begehren wurde sie, wie Mozart dem Vater schrieb (7. August 1782), aufgeführt, obgleich sie wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Componisten viele Complimente darüber und lud ihn zum Speisen zu sich ein.

Die Oper hatte über Mozart's musicalische Stellung in Wien entschieden; bald trug sie seinen Ruhm durch ganz Deutschland.

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahre mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. „Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen — Alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blas-Instrumente." Auch in Leipzig, Hamburg und an anderen Orten wurde sie sehr bald mit Beifall gegeben, und die Kritik stimmte fast ausnahmelos mit der Anerkennung des Publicums überein.

Mozart hatte schon beim Idomeneo mit scharfer Kritik an der Redaction des Textes Theil genommen. Das Buch der „Entführung", von C. F. Bretzner, erfuhr ebenfalls mehrere Aenderungen nach seinen Angaben durch Stephanie den Jüngeren, der damals Regisseur der Oper war. Mozart schrieb z. B. an seinen Vater: „Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen, und dass, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwei zusammen schwatzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat — obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen —, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, ausser in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Aria bekommen und wird auch

*) Der 26. Juli, St.-Annen-Tag, ist der Namenstag der Schwester.

im zweiten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wusste. — Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muss." Durch diese Aenderung war vor Allem die erste Scene gewonnen, die so, wie wir sie nun alle kennen, von unübertrefflicher dramatischer Wirkung ist, so dass ihr in deutscher Opernmusik nicht viel Aehnliches an die Seite gestellt werden kann; und die Arie Osmin's rief die erste deutsche komische Arie ins Leben, die eine grosse genannt zu werden verdient.

Mozart's Vater hatte gegen das Textbuch und die damit vorgenommenen Aenderungen mancherlei kritische Bedenken geäussert, auf welche der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort ertheilte (13. October 1781): „Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht; doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiss wohl, dass die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musicalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazirten) übereingekommen, dass sie mir nothwendig gefallen musste; und ich wollte wetten, dass man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Arie von Belmonte: O wie ängstlich, könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. — Das Hui [das er in „Schnell" veränderte] und Kummer ruht in meinem Schooss (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Aria auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; und ich weiss nicht — bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber Alles vergisst. Um so mehr muss ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloss für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu Gefallen (die doch, bei Gott! zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen), Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen — dann darf einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange sein. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unseren Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen."

Zu diesem Briefe gibt Jahn folgenden Epilog, den wir mit Vergnügen hier ganz abdrucken, weil er den Grundtext enthält, über den unsere Zeitschrift seit acht Jahren den Commentar liefert. Er sagt: „Ungemein charakteristisch ist, was er über die Stellung der Musik zur Poesie in der Oper sagt. Ganz im Gegensatze zu Gluck, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, verlangt Mozart, dass die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. In dem Sinne, in welchem es, wie der Zusammenhang lehrt, gemeint ist, hat er vollkommen Recht. Er verlangt, dass der Plan eines Stückes gut gearbeitet sei, d. h. dass die Handlung Interesse darbiete, in den einzelnen Momenten ihres Fortschreitens durch die naturgemässe Entwicklung der gegebenen Charaktere motivirt sei, und in diesem folgerichtigen Verlaufe Situationen herbeiführe, welche für den musicalischen Ausdruck geeignet sind. Ferner verlangt er, dass die Worte bloss für die Musik geschrieben seien, d. h. dass die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musicalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessele, vielmehr ihm volle Freiheit lasse. Wenn er diese Aeusserung zunächst auch der Beschränktheit unfähiger Dichter gegenüber macht, welche von gewissen handwerksmässigen Regeln und Kunstgriffen sich nicht losmachen konnten, so geht doch aus dem, was er kurz vorher sagt, deutlich hervor, dass hier etwas Tieferes zu Grunde lag. Die Arie Osmin's hatte er Stephanie angegeben, und die Musik war der Hauptsache nach schon fertig, ehe dieser ein Wort von der Arie wusste; die Worte, welche dieser machte, passten dann so vortrefflich zu den musicalischen Gedanken, die schon vorher in Mozart's Kopfe herumspazirten, dass einzelne Mängel des sprachlichen Ausdrucks ihn nicht sehr stören konnten. Man sieht also, die Situation, die lebendige Vorstellung vom

Charakter der handelnden Person war der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musicalische Conception, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters. Darin liegt hauptsächlich das Missverständniss Gluck's, dass er den Componisten von der bestimmten Ausführung des Dichters durch das Wort abhängig machen wollte; und dass er dieses Missverständniss zum Princip machte, hat dem, was er richtig fühlte, in der Ausführung Schaden gethan. Es war sicherlich nur ein Missverständniss von ihm; denn wenn er auch paradox genug sagte, dass er beim Componiren vor allen Dingen den Musiker zu vergessen suche, oder wenn er den Fehler einer Composition darin fand, dass sie nach Musik rieche, so meinte er offenbar den überlieferten Handwerks- und Formelkram, in welchen die Meisten das Wesen der Kunst setzten; er wollte den Musiker von diesen Fesseln befreien — wie Mozart dies ebenfalls in Anspruch nimmt —, um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier trat jenes Missverständniss ein, er überantwortete den Musiker dem Dichter und machte ihn zum Uebersetzer. Dass in der Fassung durch das Wort ebenfalls ein wesentliches Moment für die Gestaltung der musicalischen Idee liegt, dass der treffende Ausdruck, der Klang und Rhythmus der Sprache auf den Componisten mächtigen Einfluss ausüben, ist klar; allein der Keim für die musicalische Schöpfung liegt nicht hierin, sondern tiefer, in denselben Momenten, aus welchen die Schöpfung des Dichters entspringt. Damit die dichterische Gestaltung in der Ausführung des Einzelnen ihrem Zwecke entspreche — denn die Dichtung einer Oper hat den bestimmten Zweck, dem musicalischen Ausdrucke eine entsprechende Grundlage und Stütze zu geben, ist daher nicht absolut selbstständig, wie das Drama, und muss ihre eigenthümlichen Normen anerkennen und zur Geltung bringen —, verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben" im Stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen, dass er ihn seinerseits zur Production anrege; der Poet solle „gescheidt", fähig und gebildet genug sein, um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug, um auch unter diesem Einflusse selbstständig poetisch thätig zu sein. Auch hier hat Mozart das Richtige gesehen, ein Zusammenwirken dieser Art ist die sicherste Bürgschaft für eine wahrhaft befriedigende Oper; leider hat er auch darin Recht, dass ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix" sei. Endlich vindicirt er in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf das Factum, dass gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch, dass sie unmittelbar und mächtiger, als jede andere Kunst, die Sinne ergreift und ganz in Anspruch nimmt, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; sie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es scheint, noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf die Phantasie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poesie momentan überflügelt. Das Moment aber, welches die musicalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnen muss, die Fähigkeit, eine scharf begränzte Vorstellung hervorzurufen, welche mit dem Gefühle, das die Musik erregt, Eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung gibt, welche die Musik nicht besitzt, weil sie sich nicht in dieser Weise an den Verstand wendet, dieses Moment, das in dem begleitenden Worte enthalten ist, kann hier, wie wichtig und bedeutsam es auch ist, doch nur in zweiter Reihe stehen."

Aus Frankfurt am Main.

Den 18. December 1857.

Der Cäcilien-Verein hat in diesem Jahre wieder, wie im vorigen, seine Winter-Concerte mit der *H-moll*-Messe von J. S. Bach begonnen, und zwar fiel diesmal die Aufführung auf den localen Buss- und Bettag, den letzten Freitag im Kirchenjahre, den 27. November, welchen Tag der Verein als einen durch seinen Ernst besonders geeigneten festzuhalten gedenkt zur Ausführung dieses gewaltigsten Werkes geistlicher Musik, wie er schon seit einer Reihe von Jahren Bach's Matthäus-Passion am Charfreitage bringt. Es ist gewiss rühmend anzuerkennen, dass der Cäcilien-Verein durch Feststellung dieser beiden Riesenwerke deutscher Tonschöpfung, welche die genialste Verherrlichung des katholischen und des protestantischen Ritus bilden, das ernste Streben bekundet, das grosse Gesang-Vereine beseelen soll. Bach und Händel müssen den Angelpunkt der Studien und Aufführungen grosser gemischter Chöre bilden. Und der Cäcilien-Verein hat in dieser Beziehung das Ziel erreicht, das ihm sein Gründer, der unvergessliche J. N. Schelble, gesteckt, er ist

in den beinahe vierzig Jahren seines Bestehens der hohen Aufgabe stets treu geblieben. Auf seinem Repertoire stehen von Händel: Alexanderfest, Judas Maccabäus, Samson, Semele, der hundertste Psalm, Messias, Israel in Aegypten, Saul, Josua, Jephta, Salomo, das utrechter *Te Deum*, Empfindungen u. s. w., alle öfter, zum Theil 7 — 8 Mal aufgeführt; von Bach die meisten, auch achtstimmigen Motetten, die Passion (17 Mal aufgeführt), die *H-moll*-Messe, die Cantaten: Gottes Zeit, Liebster Gott, Du Hirte Israel, der Psalm 130, das *Magnificat*; die Cantaten: Herr, gehe nicht mit mir ins Gericht, und: Herr, bleib' bei uns; die Missa in *G-dur*. Im nächsten Jahre wird dazu noch das erst vor Kurzem erschienene Weihnachts-Oratorium als drittes Hauptwerk des Meisters kommen, das schon in diesem Jahre aufgeführt worden wäre, wenn nicht das Arrangement und Ausschreiben der Orchesterstimmen zu viel Zeit und Mühe in Anspruch genommen hätte. Neben diesen Fundamentalwerken sind dann natürlich auch die grösseren und kleineren Vocalwerke von Mozart, J. Haydn, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, Hauptmann und den alten Italiänern nicht vergessen und werden, soweit es mit dem Streben nach dem Ziele vereinbarlich ist, das der Verein unverrückt im Auge behält, fleissig und mit Liebe gesungen. Die materiellen Mittel, Zeit und Geld, treten freilich auch hier oft hindernd der Ausführung entgegen, um so mehr, da das Orchester das des Theaters ist und daher nur schwer und mit grossen Opfern erlangt werden kann. Jedoch muss von Allen zugestanden werden, dass der Verein schon Grosses geleistet hat und sich kühn neben die ersten in unserem Vaterlande stellen kann. Das hat denn auch die diesjährige dritte Aufführung der hohen Messe Seb. Bach's glänzend bewiesen, und Franz Messer hat sich durch Einstudirung und Leitung als Meister gezeigt. Die Chöre wurden vollendet vorgetragen; man fühlte, dass Alle des ungeheuren Stoffes vollständig Meister geworden waren, und die Masse kräftiger, langgeübter Stimmen (weit über 200 Mitglieder zählt der Verein) konnte auch materiel der kolossalen Aufgabe genügen, so dass bis zum Schlusse nicht die geringste Ermüdung merkbar wurde. Gleich das *Kyrie*, das die drei ersten Nummern bildet, rauschte in ruhiger Grösse dahin; das *Gloria* drang mit hinreissender Gewalt empor; das *Credo* imponirte durch seine wie aus Erz gegossene alte Kirchenweise. Von ausserordentlicher Wirkung war das tiefsinnige *Crucifixus* mit dem schwungreichen *Et resurrexit*, wo der Gegensatz des ersterbenden Schmerzes und der aufjauchzenden Freude vortrefflich wiedergegeben wurde in dem Wechsel der Tonstärke — eine Wirkung, die sich noch steigerte in den Stellen des *Confiteor*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam* u. s. w. Ein Glanzpunkt war dann noch das *Sanctus*, wo der mächtige Bass in seinen Octavengängen und die graziösen Triolengänge der Oberstimme ein wunderbares Ganzes bildeten. Auch die Soli waren tüchtig vertreten von Frau Nissen-Saloman und den Sängern des Theaters Baumann und Dettmer. Die Alt-Partie wurde, da Fräul. Diehl von Mainz durch die dortige Katastrophe krank geworden war, theilweise von einer tüchtigen Dilettantin übernommen; wegbleiben musste nur das Duett *Et in unum* und das *Agnus Dei*. Die nächsten Concerte des Vereins werden das *Requiem* von Cherubini, den Jephta Händel's und die Matthäus-Passion bringen. — Der Rühl'sche Gesang-Verein hat seine Concerte mit einer grossen Aufführung des Messias in der Paulskirche zum Besten der Mainzer glänzend eröffnet. Die Aufführung war sehr gelungen und brachte eine mächtige Wirkung hervor.

W — n.

Aus Oldenburg.

Den 15. December 1857.

Am 11. December hatte das zweite Abonnements-Concert der Hofcapelle unter Direction des Herrn Hof-Capellmeisters Pott Statt. Das Programm brachte zu Anfang Weber's Ouverture zu Euryanthe. Auffassung und Ausführung derselben verdienen das Prädicat „ausgezeichnet" bis in das kleinste Detail; indessen dürfen wir, um gewissenhaft zu sein, nicht verschweigen, dass ein einziges Tönchen im Waldhorn, das vielleicht von nur Wenigen bemerkt worden ist, nicht ganz sicher intonirt wurde.

Nach der Ouverture spielte Fräul. Jenny Vernet, eine junge Französin und Schülerin von Moscheles, das Mendelssohn'sche *G-moll*-Concert für Pianoforte. Die junge Dame entwickelte eine recht achtungswerthe Technik, einen wohlklingenden, anmuthigen Anschlag, und bekundete hinsichtlich der Auffassung nicht nur ein wirklich musicalisches Talent, sondern auch ein deutsches Studium und deutsche Bildung. Es war, wie wir hören, ihr erstes Debut, was uns in der That in Erstaunen setzte. Das Orchester leistete in der Begleitung durch Zartheit und Präcision Vollendetes. Der Beifall, den Fräul. Vernet ärntete, war ein lebhafter und verdienter, und ist um so höher anzuschlagen, da wir durch das meisterhafte Pianofortespiel der Frau Aloyse Pott hier wirklich sehr verwöhnt sind.

Es folgte Herr Hofmusicus Ebert mit den beiden ersten Sätzen des Romberg'schen *H-moll*-Concertes für

Violoncell. Herr Ebert spielte dasselbe mit hübschem Tone und besonnenem Vortrage, und fand eine beifällige Aufnahme. Zum Schlusse des ersten Theiles spielte Fräul. Vernet „Trockene Blumen" von Schubert, für Pianoforte übertragen von Liszt, und eine Etude von Gordia. Die erstere Nummer eignet sich nicht zum Concert-Vortrage, die zweite jedoch ist eine dankbare Piece und gefiel allgemein.

Den zweiten Theil füllte H. Esser's *D-moll*-Sinfonie. Der erste Satz, *Allegro appassionato*, ist zwar fliessend geschrieben, sehr wirksam instrumentirt, aber lässt hinsichtlich der Erfindung Manches zu wünschen übrig. Der zweite Satz, *Andante quasi Allegretto*, ist durchaus lieblich und fliessend componirt und hinterlässt einen wohlthuenden Eindruck. Das Scherzo, ein *Allegro vivace*, ist frisch und voll Leben und sehr wirksam. Die Flöte ist in diesem Satze mit Vorliebe und sehr glücklich vom Componisten bedacht und wurde vortrefflich geblasen. Das Finale, *Allegro molto*, hat etwas Unruhiges, und diese Unruhe wurde durch ein häufiges Eilen in den ersten Geigen und den Bässen noch gesteigert. Uebrigens würde durch eine Mässigung im Tempo das Finale gewinnen. Am besten gingen die beiden Mittelsätze. Frei von Anklängen, namentlich im ersten Satze an Schubert und im letzten an Beethoven, ist das Werk nicht, aber dennoch eine erfreuliche Bereicherung für diese Kunstgattung. Einen angenehmen und überraschenden Eindruck machte auf uns gegen Schluss des Finale das zarte Erklingen der ersten Tacte des Haupt-Thema's vom ersten Satze.

— 2 —

Aus Wien.

[Concert von Anton Rubinstein — Zweite Quartett-Soiree.]

Herr Rubinstein hat in seinem ersten Concerte nur eigene Compositionen zum Vortrage gewählt. Sollte man nicht meinen, er habe damit am nachdrücklichsten aussprechen wollen, dass er an erster Stelle als Componist beurtheilt und anerkannt sein wolle? Wir sind über seine Absicht im Unklaren. Wollte Herr Rubinstein sich als Componist zur Geltung bringen, so verdenken wir es ihm gar nicht, wenn er ausschliesslich eigene Compositionen zum Vortrag wählte; aber dann musste er wahrlich andere Sachen wählen. Er hat so manches geschrieben, dem man einen nicht unbeträchtlichen, wenigstens relativen Werth nicht bestreiten kann, Sachen, die wenigstens ohne allen Vergleich besser sind als die, welche er uns diesmal vorführte. Setzt ihn aber der Ehrgeiz in Bewegung, als ausübender Künstler — wir sagen „Künstler" — Lorbern zu pflücken, dann war sein Programm ein noch verwerflicheres. Von dem Künstler fordern wir, dass er immer nur die Sache, d. h. die Kunst, im Auge habe, dass sein persönliches Interesse in dieser ganz aufgehe, dass er es also nur in so weit und in dem Grade verfolge, als er sich den hohen, reinen Kunstforderungen in seinen Leistungen näher oder entfernter fühlt. Wäre es aber nicht ein schönerer Ehrgeiz gewesen, wenn sich Herr Rubinstein davon entbrannt gezeigt hätte, wenig oder gar nicht gekannte, bedeutende, ältere oder neuere Werke der so überreichen Pianoforte-Literatur zur Geltung zu bringen und in dem Triumphe der Sache den herrlichsten eigenen Triumph zu suchen, statt dass er mit den nichtssagendsten eigenen Schein-Producten das gesammte Publicum langweilte und höchstens bewies, was schon Jedermann wusste, dass er eine ganz ausserordentliche Bravour besitzt und ein Piano hervorzubringen versteht, das schon auf der dritten Bank des Parterres kaum zu vernehmen war, ein Beweis, der aus den Meisterwerken unserer Literatur eben so gründlich und im Verein mit noch viel höheren Aufgaben geführt werden konnte.

Herr Rubinstein spielte ein neues Trio in *B-dur*, eine mit Ausnahme des ingeniös erfundenen, originellen Scherzo und einzelner geistreicher Züge im Finale durchaus unbedeutende Arbeit, in welcher ein Wirbelwind von Passagen den geringen Gedankenkern verdunkelt und ein gewisser äusserer Kraft-Aufwand die Stelle innerer Energie vertritt. Es ist dieses Trio nicht von fern mit den beiden früheren, namentlich mit jenem in *F*, zu vergleichen. Die „zwei Melodieen", welche dann folgten, sind von der Art, wie sie zu Milliarden in der Welt umherkugeln; das „Capriccio" und die „Polonaise", welche übrigens gar keine Polonaise ist, sind ein sinn- und geschmackloses Auf- und Niederrasen auf der Tastatur des Instrumentes. Endlich hörten wir noch ein Präludium und eine Fuge. Das Präludium ist ein geistreiches Stück voll schöner harmonischer Combinationen, wurde aber durch ein kaum zu begreifendes Ueberjagen des Tempo's gänzlich entstellt; die Fuge aber ist keine Fuge, da der mehrmalige Stimmen-Eintritt eines contrapunktisch angelegten Thema's ein Tonstück, das sonst ganz und gar sich ausserhalb der Gränzen dieser Form bewegt und abgesehen davon geistreiche Einzelheiten enthält, noch nicht zur Fuge stempeln.

Dass Herr Rubinstein ein eminenter Virtuose ist, hat er auch diesmal glänzend genug bewiesen, aber auch an dem ausübenden Künstler möchten wir Gelegenheit erhalten, mehr zu bewundern als die siegreiche Ueberwindung der grössten und überflüssigsten Schwierigkeiten, die virtuose Vollendung des Pianissimo und Fortissimo durch alle Grad-Unterschiede hindurch.

Die zweite Hellmesberger'sche Quartett-Soiree brachte als Novität ein Manuscript-Quartett von Selmar Bagge, einem Componisten, den wir längst als einen äusserst gebildeten Musiker kennen und schätzen. Dieses Quartett konnte auch unsere Achtung für ihn durchaus nur erhöhen. Es ist eine höchst respectable Leistung, eine durchaus interessante Arbeit, die zunächst von der eminenten Bildung ihres Autors das ehrenwertheste Zeugniss ablegt. Zwar leuchtet das Vorbild Beethoven's etwas zu marcant hindurch, und namentlich der erste Satz erinnert in den Motiven, in der ganzen Anlage und bis in Einzelheiten hinein an das Rasumovski'sche *C-dur*-Quartett, wie das Adagio vielfach an Schumann erinnert; aber selbst in dem ausserordentlichen Geschick der Nachahmung bekundet sich das ausgezeichnete Talent, der feine Sinn des Autors. Am freiesten, selbstständigsten entwickeln sich jedenfalls die beiden letzten Sätze; sie sind voll Leben und Bewegung, voll der interessantesten Details. Die contrapunktische Gewandtheit, die harmonische Feinsinnigkeit des Autors sind höchst anerkennenswerth. Zwar glauben wir in dieser Arbeit überwiegend ein Werk der reifen Bildung erkennen zu müssen, die mit begabtem Forscherblick, mit emsiger Beharrlichkeit, mit Zusammenfassung des besten Wollens und Vermögens dem Edelsten und Bedeutendsten zustrebte; aber unter allen Umständen gebührt der talentvollen, mit dem sorgfältigsten Fleisse ausgeführten Arbeit eine ehrenvolle Stellung in der neueren Quartett-Literatur, und dass es nach der auszeichnenden Aufnahme, welche es fand, nicht lange eines Verlegers werde harren dürfen, wünschen und erwarten wir. Wir hatten vor Jahren auch eine Sinfonie dieses Componisten kennen zu lernen Gelegenheit, welche das Licht der Oeffentlichkeit zu erblicken nicht minder würdig wäre, als dieses Quartett. Die Aufführung des namentlich im rhythmischen Theile äusserst schwierigen Werkes war eine bewundernswerthe und trug das [illegible] warmer Aufnahme bei.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Den 22. December 1857.

Programm: Erster Theil: 1) Sinfonie in C von W. A. Mozart; 2) Recitativ und Arie der Juno aus „Semele" von G. F. Händel (Fräul. Jenny Meyer,; 3) *Ave verum* für Chor und Saiten-Instrumente von W. A. Mozart; 4) Arie *„Dove sono i bei momenti"* aus Figaro's Hochzeit von W. A. Mozart (Fräul. Remond); 5) Zweites Concert in *F-moll* für Pianoforte und Orchester von F. Chopin (Herr Ferd. Breunung); 6) Arie *„Qual piacer"* aus der Italiänerin in Algier von Rossini (Fräul. Jenny Meyer). — Zweiter Theil: Ouverture und Introduction aus der Oper Wilhelm Tell von Rossini.

Die Sinfonie mit dem fugirten Schlusssatze wurde recht gut ausgeführt; die Tempi der zwei ersten Sätze schienen uns fast zu langsam, wiewohl dies freilich dem Herabjagen bei Weitem vorzuziehen ist. Fräul. Jenny Meyer aus Berlin, welche ihr Schwager und Lehrer, Herr Musik-Director Julius Stern, hieher begleitet hatte, besitzt eine der mächtigsten Mezzo-Sopranstimmen, die wir je gehört, und diese Stimme ist bereits so trefflich gebildet, dass man nicht nur an dem Instrumente, sondern auch an der Behandlung desselben seine Freude hat. Die Coloratur in der Rossini'schen Arie zeigte eine technische Fertigkeit, welche in der mittleren Ton-Region nur selten in solchem Grade gefunden wird. Im Recitativ, besonders dem Händel'schen, wirkte die Stimme am meisten; Fräul. Meyer würde als Oratorien-Sängerin in England sehr an ihrem Platze sein. In Deutschland wird man ihrem Vortrage mehr Farbe des Ausdrucks und Wärme des Gefühls wünschen, um ganz hinzureissen. Sie wurde stark applaudirt und gerufen.

Ein Glanzpunkt des ersten Theiles war der Vortrag des *F-moll*-Concertes von Chopin durch Herrn Ferdinand Breunung. Ueber das meisterhafte Spiel desselben müssten wir nur wiederholen, was wir in Nr. 46 dieser Zeitung über den Vortrag desselben Concertes in Bonn gesagt haben. Herr Breunung wurde gleich bei seinem Auftreten vom Publicum mit Applaus empfangen und am Schlusse gerufen. Am vorzüglichsten gelang ihm der letzte Satz, den er mit einer glänzenden Virtuosität, aber ohne auf dieselbe nur den geringsten persönlichen Accent zu legen, durchführte.

Die Ouverture zu Wilhelm Tell wurde besonders im Allegro mit grossem Schwung ausgeführt, und die prachtvolle Musik der Introduction trat bei der vollen Besetzung des Chors und den frischen, nicht theatermässig abgesungenen Stimmen desselben mit schlagender Wirkung hervor. Wie weit lässt diese Musik alles Gemachte der neueren Zeit, namentlich der Meyerbeer'schen Effecte, hinter sich! Es gibt drei Namen auf ini, vor denen jeder, der Musik nicht für die Augen, sondern für Ohr und Herz haben will, den gehörigen Respect hegt: Cherubini, Spontini, Rossini. Um so zu schreiben, wie diese Italiäner, dazu gehört Genie; alle Kunst der Mache hilft nichts dazu. Die Soli bildeten durch die Damen Remond und Meyer und die Herren Göbbels, Greven, DuMont-Fier und Schiffer ein schönes Ensemble; in den Stellen des Einzelgesanges konnten die Tenoristen freilich nicht mit den Stimmen und dem Vortrage der Herren DuMont und Schiffer gleichen Schritt halten.

Das Publicum nahm das Ganze mit dem lebhaftesten Beifalle auf; trotz der Vorbereitungen zu den Weihnachtstagen war der Saal ganz und gar gefüllt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Dresden, 19. December. Julius Otto hat sein Lehramt in der Theorie der Musik am Conservatorium zu Dresden freiwillig aufgegeben und ist eben so aus dem Directorium desselben getreten.

Bremen, 16. December. Im vierten „Privat-Concert" hörten wir gestern von Orchestersachen Mozart's Sinfonie in C mit der Fuge, Gade's Ouverture „Im Hochland", zum ersten Male, und Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 3. Frau Sophie Förster aus Dresden trug die erste Sopran-Arie aus Haydn's Schöpfung und eine Arie aus Rossini's *Cenerentola* vor. Herr Louis Brassin aus Leipzig spielte das schöne *G-moll*-Concert für Piano von J. Moscheles, das man leider von unseren jetzigen Virtuosen so selten zu hören bekommt, im zweiten Theile eine Serenade von seiner Composition und das Liszt'sche Arrangement von Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum. Er ärntete grossen Beifall durch seine trefflichen Leistungen.

Rotterdam. Am 16. d. Mts. hatten wir hier unter der Leitung des Herrn Verhülst eine in jeder Hinsicht sehr gelungene Aufführung von F. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem", welche die Abtheilung Rotterdam von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst veranstaltet hatte. Das vortreffliche Werk schlug so durch bei unserem musicalischen Publicum, dass in allen Kreisen noch immer von nichts Anderem die Rede ist, als von dem mächtigen Eindrucke dieser grossartigen Composition, welche man hier noch nicht mit vollem Orchester, mit so vorzüglicher Besetzung der Soli und so trefflich einstudirten Chören gehört hatte. Namentlich trug die imposante Durchführung der Haupt-Partie des Jeremias durch Herrn Schiffer aus Köln ganz vorzüglich zum Erfolg des Ganzen bei; seine volle Stimme und der kräftige, aus tiefem Gefühl strömende Vortrag rissen das Publicum zu rauschendem Applaus hin.

Amsterdam, 23. December. Im fünften Concert von *Felix Meritis* erhielt Herr Louis Brassin aus Leipzig durch den Vortrag des Concertes für Piano in *D-moll* von F. Mendelssohn und einiger Salonstücke lebhaften Beifall. — Fräul. Catharina Deutz aus Köln hat in zwei Concerten hinter einander in *Felix Meritis* gesungen und durch die Frische und den Wohllaut ihrer umfangreichen Sopranstimme Aufsehen erregt. Wir werden von ihr am 30. d. Mts. auch die Partie der „Mirjam" in C. Rheinthaler's Oratorium „Jephta und seine Tochter" hören. Der berühmte Componist wird die Aufführung selbst dirigiren und ist dem Vernehmen nach bereits gestern hier angekommen, um die letzten Proben der Chöre persönlich zu leiten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.



